LUCHIAN ALEXANDRU IONESCU

TEORIA INTERPRETĂRII MUZICALE

Curs

Editura Europolis
2009

Cuprins

Cuvânt înainte

Apariţia acestei cărţi era cumva un eveniment aşteptat, întrucât, pe de o parte, scrierile anterioare ale autorului demonstrează preocuparea sa permanentă pentru actul scenic cu tot ceea ce implică el din punct de vedere artistic, fiziologic, psihologic, iar pe de altă parte, de-a lungul mai multor ani, Alexandru Luchian Ionescu a fost titularul cursului de teoria interpretării în cadrul Facultăţii de Arte a Universităţii "Ovidius" din Constanţa, curs pe care l-a pregătit şi desfăşurat cu mult interes, profesionalism şi dăruire.

Fascinat de complexitatea demersului interpretativ cu toate fenomenele pe care acesta le presupune şi dornic să împărtăşască concluziile la care a ajuns la capătul unor ani de activitate didactică, scenică şi de studii şi cercetări pe domeniu, autorul nu se limitează la transmiterea scolastică a unor informaţii ce rezultă din experienţa proprie, ci apelează la un număr mare de citate din literatura de specialitate, cu scopul de a conferi cărţii, în ansamblu, o anumită poetică şi de a imprima ideilor sale o şi mai mare forţă de convingere.

Mai mult, apelul la un număr neobişnuit de mare de citate se constituie într-o oportună invitaţie la lectură, lista bibliografică parcursă şi oferită de autor cititorului fiind şi ea deosebit de generoasă.

Sigur că nu se pune problema dacă cititorul este, sau nu, de acord cu punctele de vedere ale autorului; importanţa cărţii rezidă în primul rând în faptul de a atrage atenţia asupra complexităţii actului interpretării, de a oferi interpretului în formare o serie de răspunsuri la inerente întrebări legate de multitudinea de stări pe care acesta le traversează pe drumul anevoios parcurs între sala de studiu şi podiumul de concert şi de a-i sugera soluţii de depăşire a momentelor celor mai delicate legate de contactul cu publicul.

Structurată pe şapte capitole, cartea oferă informaţii despre *Rolul elementelor structurale muzicale în pregătirea tinerilor interpreţi*, *Fenomenul interpretării muzicale*, *Capacităţi psiho-fizice ale interpretului muzical*, *Energetica scenei şi a sălii de concert*, *Experienţa scenică a unor interpreţi celebri; sfaturi adresate tinerilor solişti*, *Analiza comportamentului emoţional al interpretului muzician*, *Creativitatea, motivaţia şi trăirea artistică*.

Maturitatea intelectuală şi afectivă, seriozitatea experienţei îndelungate la catedră, ca profesor de pian şi repetatele posturi de interpret

şi-au pus amprenta asupra acestei cărţi ce se remarcă prin rigoare şi coerenţă, prin forţa argumentelor, printr-o bogată documentare – pe direcţia pe care şi-a propus să pledeze – ce depăşeşte uneori cadrul oficial recunoscut al ştiinţei actuale.

Dincolo de utilitatea incontestabilă, cartea domnului Alexandru Luchian Ionescu atrage mai întâi prin titlurile capitolelor, care stârnesc curiozitatea şi imaginaţia, iar apoi, prin stilul de prezentare organizat, sintetic, atractiv.

În peisajul literaturii contemporane de specialitate, cartea domnului Alexandru Luchian Ionescu îşi va afla cu siguranţă un loc privilegiat, nu numai graţie originalităţii subiectului abordat, cât abundenţei informaţiilor şi seriozităţii modului de tratare.

Prof.univ.dr. Carmen Cristescu
Decan al Facultăţii de Arte Constanţa

INTRODUCERE

Datorită caracterului deosebit de complex şi a interdisciplinarităţii fenomenului actului interpretativ, care necesită un volum mare de informaţie de extremă diversitate, pornind de la o bază solidă de cultură generală, traversând materii de specialitate de la cursurile practice de interpretare, de pedagogie şi psihologie scenică până la stilistică şi estetică muzicală, considerăm abordarea noastră un pas modest, dar util tinerilor interpreţi muzicieni, îndeosebi celor înscrişi la masterat.

Motivul principal în abordarea acestui curs îl constituie dorinţa îmbunătăţirii calităţii actului creator-interpretativ scenic al tinerilor muzicieni.

Un motiv la fel de serios, credem noi, în tratarea acestui subiect într-un curs, este lipsa informaţiilor sistematizate despre pregătirea scenică a viitoarelor generaţii de interpreţi-muzicieni în rândul formatorilor de personalităţi artistice, a puţinelor cercetări în domeniu, lipsa unor cursuri sau chiar a unor cărţi de specialitate în ţară, cum am constatat că există în unele ţări din Europa şi America.

Recunoaştem că am fost atraşi de acest subiect încă din primii ani de căutări pedagogice, când am notat toate modificările de comportament datorate activităţii scenice ale tinerilor interpreţi pe fişe psiho-pedagogice, în speranţa de a afla şi sistematiza orice informaţie utilă în această direcţie şi de a o publica spre informarea tinerei generaţii de muzicieni dornici să îmbrăţişeze această carieră.

Cursul este conceput ca o disciplină de sinteză, bazat pe acumulări de cunoştinţe ale studenţilor pe parcursul anilor de studiu în domeniul muzical şi a căror pregătire teoretică să fie capabilă să susţină atât prestaţia instrumentală sau vocală, cât şi pe cea potenţial pedagogică. Acest curs teoretic se doreşte a fi un summum sintetic relevant al multidisciplinarităţii informaţiei, un izvor de infinite nelinişti şi căutări teoretice şi practice ale tânărului muzician în practicarea profesiunii sale.

Fără pretenţia cuprinderii totale a multitudinii de aspecte care compun procesul interpretativ, credem că sintezele şi concluziile ce se desprind din cursul de faţă vor constitui o bază de plecare, de continuare a cercetării, pentru cei interesaţi de tainele acestui miraculos fenomen al creativităţii interpretative.

CAPITOLUL I

Elemente de structură muzicală şi rolul lor în pregătirea tinerilor interpreţi

I.1. Modalităţi de acumulare educaţională şi energetică

"Interpretarea muzicală[1] este arta şi ştiinţa fenomenului sonor ca reflectare a universului în spiritul şi inima umanităţii"; iată un minunat citat din A.Trousseau la începutul demersului nostru de cercetare a acestui vast domeniu muzical.

În privinţa rolului elementelor structurale muzicale[2] în pregătirea teoretico-practică a tânărului muzician, viitor interpret, putem afirma că aceste elemente, care compun orice operă muzicală, dacă nu sunt percepute şi învăţate corect, vor da naştere mai târziu la blocaje în interpretarea muzicală.

---

[1] Conform DEX – interpretatio (lat.), a reda, a traduce cu un anumit înţeles, semnificaţie, prin mijloace adecvate conţinutul unei opere muzicale.

[2] Sunete, ritm, intervale, tonalităţi.

Mentorul spiritual, care se ocupă de pregătirea muzicală a viitorului interpret, ar trebui să abordeze aceste elemente privind din interior spre exterior, ca discipolul să poată urmări energiile unui sunet, ritm, interval, tonalitate şi interacţiunea acestora din punct de vedere melodic, ritmic şi armonic în cadrul unei lucrări muzicale.

Logica acestei ierarhii constă doar în faptul că tinerii vor învăţa aceste noţiuni şi elemente de structură muzicală în această ordine, adică *gramatica muzicală.* Aceste noţiuni teoretice vor căpăta la clasa de pregătire practică legătura necesară cu psihicul propriu, cu participarea afectivă individuală, în funcţie de gradul de receptivitate al fiecărui subiect şi de modul de transmitere al educatorului.

Sunetele, ritmul şi pulsul muzical, intervalele şi tonalităţile vor avea astfel o viaţă proprie şi o energie aparte, la care elevul, studentul, participă afectiv-intuitiv, nu doar mecanic.

Mulţi muzicieni uită sau ignoră faptul că sunetul, datorită vibraţiilor, conţine o componentă emoţional-afectivă importantă. Şcoala lui Pitagora din Grecia antică, ethosul muzicii la Platon, teoria afectelor în Baroc, demonstrează preocuparea pentru factorul

educativ-afectiv al muzicii, pe care unii muzicieni îl consideră chiar determinant.

I.2. Sunetul[3] este rezultatul unei mişcări vibratorii regulate a particulelor şi obiectelor. Vibraţiile care produc sunete reprezintă o energie ce există pretutindeni. La scară cosmică, sunetul reprezintă o uriaşă forţă, capabilă să producă modificări profunde în plan fizic sau spiritual.

Puterea artei sunetelor de a induce reacţii emoţionale constituie o temă universală, sunetul fiind totodată *sufletul artei interpretative*.

Sunetul constituie, fără îndoială o forţă puternică, chiar distructivă, în cazul unor abuzuri (fiinţele vii pot muri, dacă sunt expuse la sunete ce depăşesc 150 dB[4]).

Asemeni tuturor obiectelor în mişcare, care sunt însoţite de energie, şi sunetele, ca rezultat al mişcării vibratorii, sunt încărcate energetic. Ne putem da seama de energia unui sunet, dacă reamintim experimentul cu paharul şi vocea unui cântăreţ, care la o anumită intensitate şi claritate

---

3 – Succesiuni simple de vibraţii sau succesiuni regulate de oscilaţii pendulante ale părţilor unui corp sonor şi ale aerului din jur, percepute cu ajutorul analizatorului auditiv uman. Sunetele cu care operează muzica, sunt produsele contopirii unui număr variabil de armonice superioare si inferioare.

4 Decibel **(dB)** este utilizată pentru a măsura nivelul de sunet, dar este, de asemenea, utilizate pe scară largă în domeniul electronicii, semnale şi de comunicare.

a vocii poate produce vibraţia paharului, prin rezonanţă, până la spargere.

Unda sonoră este încărcată energetic (cauza); depinde de cantitatea, calitatea şi organizarea acestei energii, ca ea să fie resimţită de fiinţele vii în mod benefic sau malefic (efectul).

Undele sonore se deplasează în afara sursei lor cu o viteză[5]: în aer 1224 km/h – la nivelul mării şi la o temperatură de 20º C, în oţel de 18.000 km/h, în sticlă de 20.000 km/h, iar în apă de 5400 km/h. Corpul uman conţine apă în proporţie de două treimi; viteza cu care sunetul străbate ţesuturile şi organele depinde, în mare măsură, de conţinutul acestora în apă, cu implicaţii în efectele terapeutice, emoţional-afective. Datorită acestui fapt, fiinţa umană poate fi asemuită cu un instrument muzical extrem de complex, unic şi fin acordat.

Viteza de propagare a sunetului este de 0,33 km/s, faţă de cea a luminii de 300.000 km/s. Iată o curiozitate, datorată undelor radio şi tehnicii de transmisie şi recepţie la distanţă, astăzi. Un radio-ascultător, aflat la 10.000 de km depărtare de sala de concert, aude instantaneu

---

[5] Olivea Dewhurst-Maddock – *Terapia prin sunete,* Ed. Teora, Bucureşti, 1998, pag.19.

sunetele orchestrei, deci mai devreme decât un ascultător din sală, care stă la distanţa de 150 m. Acesta aude sunetele mai târziu cu ½ de secundă.

Din experienţa noastră pedagogică am învăţat că la tineri, începători în domeniul muzical, sunetele sunt mai bine percepute şi auzite ca înălţime, durată, intensitate, dar mai ales timbral, dacă sunt asociate cu culorile. La clasa de pian, spre exemplu, am efectuat un experiment bazat pe sinceritatea neîndoielnică a preşcolarilor, prin care am testat receptarea sunetelor prin pipăit, miros, gust şi culoare. Intuiţia copiilor este de cele mai multe ori corectă, ei asociind sunetele cu culorile spectrale. Rezultatul demonstrează corectitudinea asocierilor în proporţie de 82,9%, nici unul dintre cei peste o sută de copii testaţi nu a pomenit culorile alb şi negru, deşi claviatura le sugera.

Relaţia ce există între timbrul muzical şi nuanţele culorilor o vom urmări în continuare, nu înainte de a cita unele sfaturi date de Fr. Liszt orchestrei care-l acompania : “Mai albastru, domnii mei, tonalitatea ne-o cere!” sau “Timbrul acesta este de un violet profund, nu aşa roz!”[6]

---

[6] Th. Bălan, - *Franz Liszt,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1963, pag. 58.

Culoarea este expresia vieţii şi trezeşte în noi anumite dispoziţii psihice. Legătura cu nuanţele culorilor influenţează trăirile oamenilor şi eliberează energie vitală. Din acest punct de vedere, este important ca şi muzicienii să cocheteze cu ele, fără să fie artişti plastici; o vor face pentru ei şi pentru muzica lor. Nu se pune problema colorării unuia sau altui sunet în galben, nici a auzirii sunetului culorii roşii, ci a paralelismului lor (sunet-culoare), cu stările emoţionale şi de spirit.

Fiinţa sunetelor este înrudită cu cea a culorilor, pentru că amândouă acţionează asupra sufletului şi spiritului omului – din afară spre înăuntru – şi vor deschide căi, forţe de exprimare psihică din interior spre exterior.

Sonoritatea, ca substanţă a expresiei muzicale, este elaborată de către interpret ca urmare directă a particularităţilor sale anatomo-fiziologice native şi pe baza unor modele sonore. Intuiţia calităţii sonore este destul de rară, iar formarea idealului sonor este desigur prima acţiune pedagogică cu urmări vizibile pe tot parcursul evoluţiei artistului interpret. La început, discipolul va căuta o apropiere de modelul sonor al mentorului său, cu timpul cele două modele ar

putea să se suprapună, tinzând spre propriul ideal sonor, către maturitatea interpretativă.

Voinţa de sonoritate este o calitate obligatorie pentru un interpret muzical. Greşelile cele mai frecvente în interpretare, legate de calitatea sonoră, sunt :

- subaprecierea sonoră., datorită necunoaşterii caracteristicilor sale acustice;
- supraaprecierea sonoră, datorită unei forţări artificiale, fără suport interior.

I.3. Intervalul este considerat ca având cea mai mare personalitate structurală muzicală, deoarece el indică mişcarea în cadrul melodiei (ne referim la mişcare în înălţime, nu ritmică); el nu trebuie privit şi auzit, ca având două *pietre de hotar* (cele două sunete), ci trebuie sesizată starea energetică a sunetelor componente din interiorul acestuia. (de ex. terţa Do-Mi = Do,Do#,Re b, Re, Re#,Mi b,Mi.)

Intervalele au o legătură internă cu structura noastră emoţională şi mentală, după cum o dovedesc mai mulţi factori: greutatea/dificultatea intonării curate a intervalelor la cântăreţi, instrumentele de suflat sau coarde, salturile mari pentru pianişti, contrabasişti, etc., sunt *n* factori de risc şi emoţii scenice. Dacă vom permite copiilor să coloreze

intervalele, aceştia vor sesiza mai bine diferenţele dintre ele, intuiţia lor nu va da greş.

În afara structurii lor, care poate fi măsurată matematic, fizic, fiecare interval are şi o funcţie psihică, declanşează stări emoţionale, cuprinde în el un cosmos propriu.

De faptul că ele sunt legate cu structura noastră emoţională şi mentală ne dăm seama datorită stresului apărut la muzicienii care-l execută (indiferent că e vorba de salturi pe instrument sau de curăţenia unei voci, intonaţia unui cântareţ).

I.4. Sistemul tonal îl putem considera o transpunere mental-auditivă a macrocosmosului în micro, cu ajutorul materialului sonor. Majoritatea copiilor care încep iniţierea muzicală nu percep spaţial (tridimensional) tonalitatea, ci ca pe o scară muzicală (gamă) a înălţimilor (adică bidimensional).

Profesorului de instrument îi revine rolul de a-l determina pe tânărul muzician să descopere valenţele spaţiale ale tonalităţii, asociind termenii muzicali cu cei cosmici (macro- sau microcosmos) eventual, astfel *tonica* (centru tonal = soare), *dominanta etc.* (planete atrase mai mult sau mai puţin de soare), stimulând astfel imaginaţia auditivă, vizuală şi

fantezia creatoare a viitorului interpret în dezvoltarea simţului tonalităţii.

Tânărul muzician va intui mai repede că centrul tonal atrage celelalte sunete care gravitează în jurul său, asemeni planetelor în jurul soarelui din sistemul solar, iar schimbarea centrului tonal nu reprezintă decât o plimbare prin *galaxia* muzicală.

Dacă cerem copiilor să redea în culori diverse tonalităţi, ei vor sesiza imediat nuanţele diferite ale celor majore în raport cu cele minore, imaginaţia vizuală fiind preponderentă faţă de cea auditivă la preşcolari.

I.5. Ritmica şi metrica sunt elemente matematice de ordonare a discursului muzical, ele formează *scheletul* pulsului muzical. Odată învăţate corect, ele vor determina personalitatea interpretării. Esenţa ritmului a fost bine caracterizată de H. Neuhaus în cartea sa "Despre arta pianistică": "Ritmul unei piese muzicale este adesea asemuit, şi nu fără temei, cu pulsul unui organism viu".

Datorită emoţiilor scenice, respiraţia şi pulsul cardiac se accelerează, iar tânărul interpret cântă din ce în ce mai repede din aceste cauze fiziologice, nerespectând *pulsul muzical*, acea

mişcare interioară proprie oricărei piese muzicale.

Pulsul unei lucrări muzicale are o configuraţie spaţio-temporală aparte, el nu e nici ritmul (diversitatea formulelor ritmice), nici metrica (măsura timpului), ci mişcarea liberă şi schimbătoare de-a lungul parcursului, păstrând o caracteristică fundamentală a omogenităţii personalităţii cinetice, care poate fi cu atât mai complexă cu cât e mai unitară. Altfel spus, într-o operă muzicală, pulsul e cel care edifică şi menţine întregul ca unitate.

Un interpret autentic, conştient sau intuitiv, integrează totdeauna pulsul muzical interpretării proprii, iar ascultătorul îl resimte chiar fără să-şi pună această problemă.

De obicei, la muzicienii începători se poate observa cu uşurinţă că tactarea cu piciorul a măsurii nu corespunde întotdeauna cu pulsul muzical al piesei învăţate, puls care se sprijină pe încordare (tensiune) şi destindere (relaxare), pe parcursul desfăşurării întregii opere muzicale. Pedagogii cu experienţă recomandă, din aceste considerente, tinerilor instrumentişti să cânte simultan cu vocea liniile melodico-ritmice, astfel ca respiraţia lor să corespundă pulsului muzical al lucrării, să se contopească cu acesta.

Tempo-ul unei opere muzicale, după cum se ştie din experienţa interpretativă, este, pe cât de important, pe atât de dificil în ansamblul execuţiei muzicale. “Doar un pic mai repede sau un pic mai lent şi totul este compromis”, spunea Chr. W. Gluck. Aceeaşi concepţie interpretativă poate avea ca efect expresii total diferite, în condiţiile unor tempo-uri care se deosebesc doar puţin. Greşelile cele mai frecvente în interpretare, legate de tempo sunt :

- supraaprecierea, viteza exagerată, datorită emoţiilor sau impetuozităţii temperamentale;
- subaprecierea, datorită amatorismului, a lipsei virtuozităţii şi antrenamentului.

I.6. Opera muzicală sau **compoziţia muzicală**[7] este un organism viu, care este însufleţit tocmai de aceste elemente structurale muzicale. Ea are o formă definită, în care se toarnă conţinutul ideatico-emoţional.

Formele, ca modele în sine (sonată, lied, rondo, etc.), servesc în timp drept vehicule cu care ascultătorul este familiarizat şi care poartă în

---

[7] Conform DEX (compositio – lat.) Totalitatea elementelor care alcătuiesc o unitate; structură, compunere, alcătuire. **2.** Operă, bucată, compunere artistică, în special muzicală. ♦ Studiul regulilor de compunere a unei bucăţi muzicale; totalitatea cunoştinţelor muzicale care permite compozitorului să se exprime într-o formă artistică.

interiorul lor acele structuri informaţional-energetice calitative, care definesc opera de artă. Sub acest aspect, structurile sunt într-adevăr conţinutul, iar formele conturul lor exterior.

De-a lungul evoluţiei muzicii în Europa, crearea şi scrierea pieselor muzicale nu a avut iniţial o importanţă mai mare decât interpretarea acestora. Protecţia compoziţiilor muzicale aproape lipsea, iar compozitorii nu aveau nimic împotriva modificării propriilor creaţii de către alţii, în scopul interpretării acestora.

În timp însă, partitura muzicală a compozitorului a ajuns să fie considerată ca instrucţiune strictă, astfel încât interpretarea să nu devieze, fără un motiv convingător. Încifrând compoziţia în partitură, compozitorul nu poate şi uneori nici nu vrea să epuizeze toate detrminările fenomenologice posibile. Notarea prin semne convenţionale tradiţionale muzicale reprezintă în realitate doar un şir infinit de variante, ele rămânând la latitudinea interpretului.

Datorită şcolirii analitice a tinerilor (participare preponderentă a emisferului stâng în detrimentul celui drept), conform planurilor şi programelor şcolare actuale, nu vom putea dezvolta capacităţi precum *intuiţia, inspiraţia sau imaginaţia*, calităţi interpretative majore.

Elementele structurale muzicale ce compun o operă sau lucrare muzicală se regăsesc ordonate, într-un anume fel, de personalitatea fiecărui compozitor în *textul muzical*, pe care interpretul este obligat să-l descifreze, asimileze, iar apoi să-l recreeze în faţa publicului, subiect ce va fi tratat pe larg în capitolul următor.

CAPITOLUL II

II.1. Fenomenul interpretării muzicale

Această noţiune depinde exclusiv de atitudinea interpretului faţă de creaţia muzicală, a poziţiei pe care o adoptă în faţa mesajului estetic, de reacţia sa psihico-fizică în faţa universului emoţional-afectiv, pe care trebuie să-l transpună în faţa publicului sub formă de imagini sonore.

Etimologic, *fenomenologia interpretării* (gr.ερμηνεία) înseamnă, de fapt ştiinţa fenomenelor interpretării. În filosofie, termenul a fost consacrat ca ştiinţă a fenomenelor de conştiinţă.

Demersul abordării teoretice a fenomenologiei actului interpretativ muzical constituie o aventurare a cercetătorului pe un teren ambiguu, totodată ameninţat de o infinitate de capcane. Rezultatul la care ajung majoritatea studiilor în acest domeniu sunt hibride, datorită prismei înguste şi unilaterale prin care, de regulă, este cercetat fenomenul.

O definiţie exactă a vastului fenomen al interpretării muzicale este foarte dificilă, de aceea ne mulţumim să explicăm diferitele faţete

ale sale. Compoziţia muzicală – prin felul cum este recepţionată de public, subiectul căruia se adresează – se diferenţiază radical de celelalte opere de artă datorită formei sale codificate – partitura – care nu transmite sub această formă nimic ascultătorului, spre deosebire de poezie, pictură, etc., care este receptată direct, nemijlocit. Dacă în artele plastice, artistul creator se opreşte asupra unei variante, realizată pe pânză, bronz, marmură, excluzând toate celelalte variante, realizarea fiind completă şi definitivă, creaţia muzicală rămâne o problemă pe care fiecare interpret o rezolvă diferit.

Pentru a fi percepută şi înţeleasă, a suscita stări de spirit afectiv-raţionale, creaţia muzicală trebuie tradusă în imagini sonore prin intermediul unui instrument muzical sau a vocii umane (sau a mai multor instrumente, voci) de către *interpretul muzical*.

Între creatorul operei muzicale, compozitorul şi receptorul acesteia, adică publicul, se interpune ca un element indispensabil interpretul, care transpune muzica într-o formă accesibilă sensului fenomenologic al comunicării artistice. Numai în fericitul caz în care compozitorul este şi interpretul lucrării, auditorul poate percepe direct intenţiile creatorului.

De felul în care interpretul asimilează creaţii muzicale, care pot fi uneori în discordanţă cu formaţia sa intelectual-artistică, afectiv-motivaţională sau chiar temperamentală, depinde gradul de esenţializare a operei respective şi transpunerea acesteia în imagini sonore.

"Lucrarea scrisă este esenţă şi nu existenţă, fiind fixată într-o notare prin anumite semne convenţionale, ea duce o viaţă ideală în aşteptarea acelui moment când va fi reactualizată în execuţie, materializată într-o sonoritate reală", susţine Brelet.[8] Pe aceeaşi poziţie se situează şi Igor Strawinski, care în referirile sale estetice *Poetics of music* diferenţiază două stări ale muzicii: potenţială (pe hârtie sau în memorie) şi actuală (în interpretare).

Iată o posibilă definiţie, din multitudinea celor ce pot fi formulate, a noţiunii de interpretare :

A interpreta o lucrare muzicală înseamnă de fapt a face o alegere din nenumăratele posibilităţi şi variante anterioare – prin excluderea tuturor celorlalte – ca o verificare valorică care finalizează de fapt actul creaţiei componistice. Astfel, fiecare interpretare rămâne

[8] Brelet, G. – L`interpretation creatrice, Presses universitaires de France, 1951.

un unicat, o posibilă întrupare sonoră, nerepetabilă, a compoziţiei respective.

Noţiunea de artist interpret este o apariţie relativ recentă în istoria culturii, deoarece cu două, trei secole în urmă, compozitorul îşi executa singur lucrările, abia spre sfârşitul sec. al XVIII-lea, odată cu lărgirea legăturilor şi schimburilor culturale dintre ţările europene, cât şi cu perfecţionarea tipăririi notelor, creaţia muzicală depăşeşte limitele localităţii sau ţării respective. Pe de altă parte, ascensiunea social-politică a burgheziei a determinat o translaţie a interpretării muzicii, dinspre saloanele aristocratice înspre sălile de concert, în care îşi face apariţia *marele public*.

Datorită dezvoltării facturii tehnice a scriiturii muzicale s-a impus necesitatea unei specializări, de care nu era capabil decât artistul interpret de profesie – cel care îşi consacră tot timpul, toate resursele studiului lucrărilor muzicale şi perfecţionării mijloacelor sale de exprimare artistică. Diviziunea responsabilităţilor între compozitor şi interpret a determinat o spectaculoasă dezvoltare a ambelor laturi ale creaţiei muzicale – compoziţia şi interpretarea.

Compozitorul, care în multe cazuri nu poate fi şi un interpret virtuoz, este eliberat astfel de multe restricţii, el nemaiavând reţineri faţă de dificultăţile tehnice, acestea rămânând în sarcina interpreţilor, îmbogăţind astfel, fără rezerve, posibilităţile expresive ale instrumentului sau vocii, adoptând o scriitură ce poate să pară incomodă sau prea dificilă pentru vremea sa.

Interpreţii vor fi aceia care vor căuta căile de îmbogăţire şi perfecţionare a tehnicii instrumentale sau vocale, rezolvând problemele ridicate de creaţia compozitorilor din epoca lor. Ei vor fi nevoiţi să-şi dezvolte continuu posibilităţile tehnice, orizontul muzical şi intelectual, pentru a face faţă cerinţelor din ce în ce mai mari ale artei interpretative în continuă dezvoltare.

Interpretarea devine o artă care cere aceluia ce i se dedică calităţi şi aptitudini deosebite; acestea trebuie întreţinute şi dezvoltate printr-o muncă intensă, soarta creaţiilor muzicale depinzând, în ultimă instanţă, de conştiinţa şi conştiinciozitatea interpretului.

Actul interpretativ este în fond acea acţiune complexă prin care opera de artă muzicală este recreată în psihicul interpetului şi

redată auditoriului, în acest proces întâlnindu-se personalitatea compozitorului, adică creatorul, cultura sa, epoca sa – cu personalitatea, cultura şi epoca artistului interpret. Această întâlnire, uneori generatoare de înţelegere, alteori de contradicţii, trebuie să conducă la viabilitatea în timp a operei muzicale : „Există interpretare acolo unde există sens multiplu, interpretarea urmând să aducă la lumină pluralitatea sensurilor”[9]

O interpretare muzicală devine valoroasă dacă interpretul are curiozitatea şi răbdarea unei analize interpretative comparate, care duce la observarea, în câteva interpretări de referinţă ale aceleiaşi opere muzicale, a mijloacelor diverse folosite pentru realizarea cerinţelor de bază :

- respect faţă de text şi stilul compozitorului în condiţiile unei execuţii vii, creatoare, bazate pe relief şi vivacitate a mijloacelor intonaţionale, plasticitate ritmică, diversitate dinamică, timbrală şi a modurilor de articulare gramaticală – legato, staccato, frazare logică şi sugestivă;
- realizarea arhitectonicii operei muzicale prin folosirea judicioasă a dinamicii şi agogicii

---

[9] P. Ricoeur, *Conflictul interpretărilor. Eseuri de hermeneutică I*, Ed.Echinox, Cluj-Napoca, 1999.

(dozarea sonorităţilor în raport cu construcţia de formă, echilibrarea uşoarelor accelerări sau decelerări, necesare sublinierii unor structuri constante, cu păstrarea unei unităţi de tempo în linia mare a discursului muzical – puls muzical);

- unicitatea actului creator, atât la nivelul detaliului şi al construcţiei de ansamblu cât şi la nivelul mijloacelor de expresie şi al realizării dramaturgiei întregului.

II.2. Principiile, procedurile şi tehnicile hermeneuticii cu aplicare la interpretarea muzicală

Orientările hermeneuticii[10] muzicale se îndreaptă, prima către domeniul obiectiv, ştiinţific cu ajutorul metodelor lingvistice, matematice, cibernetice, semantice, cea de-a doua, subiectivă, abordată în special de către interpreţi, lăsând loc explicaţiilor sugestive, bazate pe trăiri şi atitudini artistice.

Semiologia, teoria generală a semnelor (disciplina se constituie dintr-o sumă de noţiuni teoretice privind organizarea discursului muzical,

---

[10] Conform DEX - rezultatul interpretării. 2. ştiinţa sau metoda interpretării fenomenelor culturii spirituale. ◊ ansamblul tehnicilor de descifrare a unui dat simbolic, teorie a procesului de interpretare a semnelor. Teorie a interpretării semnelor ca elemente simbolice ale unei culturi.

la nivel micro- şi macro-structural, dublate de o serie de analize semiotice, tehnici muzicale precum şi de interpretare muzicală, cu un înalt grad de complexitate), şi hermeneutica, teoria interpretării - adică anatomia şi fiziologia semnelor - se separă una de cealaltă la sfârşitul Renaşterii.

Rădăcinile termenului de hermeneutică se află în verbul („hermeneuein” gr.), care se referă la substantivul „hermeneus”. În mitologia greacă, Hermes (Hermeneuein) apare drept zeu al comerţului, ceea ce la un nivel simbolic trimite la „a transmite”, „a traduce” şi „a interpreta” - în mitologia greacă, voinţa zeilor.

În accepţiunea curentă, hermeneutica este teoria explicitării, interpretării şi înţelegerii. Deşi nu este o metodă, în sensul celor ale cunoaşterii ştiinţifice moderne, ea nu renunţă la rigoare sau disciplină, deşi frecvent este numită, desigur şi din consideraţie, „artă a interpretării” sau a înţelegerii. În ceea ce o priveşte ca ştiinţă a interpretării textului muzical, împărtăşim fondul de adevăr al agnosticismului radical propovăduit de Sergiu Celibidache, care spunea că muzica nu poate fi însuşită prin cunoaştere, ci doar prin “trăire“. Ca ştiinţă, ea nu este pur şi simplu o simplă interpretare, ci *o teorie generală a*

interpretării, o teorie despre interpretare, *o reflecţie teoretică asupra activităţii de interpretare - o reflecţie asupra fenomenului interpretării*.

Conceptul de *interpretare* are mai multe accepţii. Astfel, dacă se presupune că orice limbaj presupune o interpretare (permanente decodificări ale unui limbaj), atunci hermeneutica ia forma *teoriei generale a limbajului*. Altfel, interpretarea este actul de transformare a ceea ce părea neinteligibil, obscur, misterios, în inteligibil.

Hermeneutica are în vedere atât latura gramaticală, cât şi pe cea personală a interpretării, apropiindu-se astfel de ceea ce grecii numeau *techné.* O astfel de disciplină are rolul de a trece dincolo de litera textului, spre a descoperi spiritul autorului său, plecând de la semnele în care acesta se obiectivează.

Hermeneutica este implicată existenţial, adică vital şi „artistic". Această artă a înţelegerii nu este o cunoaştere ce rămâne neutră, în afara noastră, în afara cercului existenţei noastre. Ceea ce interpretăm şi reuşim să înţelegem, ne schimbă viaţa. Ea e caracterizată de orientarea spre sens, de punerea lui în evidenţă, de traducerea lui dintr-un plan în altul, de

transmiterea lui altcuiva decât i-a fost menit explicit. Comunicarea apare astfel nu doar ca un simplu act de transmitere al unui mesaj, al unei informaţii, ci mai degrabă ca şi comuniune, ca şi accedere spre celălalt, a interpretării care conduce la înţelegere. În muzică, de pildă, a explicita notele muzicale din partitură înseamnă, în acelaşi timp, a interpreta o piesă muzicală. Conţinuturile conceptelor hermeneuticii: explicitare, interpretare, comprehensiune şi raporturile care se stabilesc între ele sunt variabile în cursul istoriei şi nu pot fi înţelese în afara ei.

Nevoia de interpretare:

Neînţelegerea este universală, înţelegerea este excepţia.

De la *Emiţător* – ceea ce vrea să transmită, ştie să transmită, îi este permis să transmită, transmite efectiv - ajunge la *Receptor* 1/3 din conţinutul intenţionat al comunicării - ceea ce *Receptorul* aude, ascultă, înţelege, admite, reţine, trăieşte.

Comunicarea însăşi face necesară suplimentarea înţelegerii prin interpretare. Atunci când comunicăm există:

a) ceva ce transmitem explicit, conform intenţiei noastre comunicaţionale ;

b) ceva ce comunicăm fără să fie în intenţia noastră ;

c) ceva ce ocultăm, ascundem despre noi sau situaţie prin comunicare, intenţionat sau nu, ceea ce vrem să-i facem pe alţii să gândească despre noi şi situaţie, fără să corespundă realităţii. Or, nu numai în cazul comunicării implicite avem nevoie de interpretare ci, având în vedere universalitatea neînţelegerii, chiar şi în cazul comunicării explicite, pentru a înţelege mai bine sensul!

Reguli de interpretare:

a) În raport cu situaţia comunicaţională: sensul depinde de condiţiile în care a fost enunţat mesajul; transmiterea unui mesaj este doar un fragment dintr-o relaţie; chiar şi comunicarea efectivă este doar o parte a relaţiei ;

b) În ceea ce priveşte situaţia comunicaţională în relaţie cu mesajul: la ce întrebare, la ce problemă răspunde mesajul. În comunicarea cotidiană, interpersonală sau publică, adesea această problemă sau întrebare este subtextuală şi e nevoie de interpretare şi analiză pentru a o putea descoperi. Hermeneutica interpretează orice fel de text, ca şi cum acesta ar răspunde la o întrebare care îi conferă sensuri proprii. Scopul hermeneutic este descoperirea întrebării la care răspunde textul, ceea ce implică contextul (locul şi momentul), pretextul (ocazionalitatea răspunsului) şi subtextul (deci

ceea ce textul, purtând cu sine, nu are în intenţionalitatea comunicării). Textul se află într-un context, datorită unui pretext şi acoperă mereu un subtext pe care-l poartă cu sine. Regula secundară ce decurge de aici este cea a cunoştinţelor prealabile contextuale (muzicale, măiestrie artistică, estetice, psihologice), pe care trebuie să le avem pentru a putea interpreta;

c) În ceea ce priveşte mesajul (textul): înţelegerea merge de la părţi la întreg şi de la întreg la părţi într-o mişcare circulară care constituie aşa-numitul „cerc hermeneutic„ sau conceptul de "*arc hermeneutic*", ce sugerează, în final, dimensiunile complexe ale proceselor interpretării;

d) Regula hermeneutică principală este aceea de a te pune în locul celuilalt, tehnică folosită de psihologie – şi anume *empatia*. Pentru că lumile noastre de semnificaţie sunt inevitabil despărţite, chiar şi când ajungem să comunicăm, putem să-l înţelegem pe celălalt numai folosindu-ne de conţinutul propriei noastre lumi.

Comunicarea artistică constă în transmiterea unui mesaj artistic de la creator la receptor prin intermediul unei *opere de artă.*

Orice operă de artă este în sine o *comunicare*, cuprinzând un *semnificat* specific,

transmis printr-un limbaj caracteristic, determinat. Comunicarea artistică constituie o etapă din schema operaţională a procesului artistic integral (creaţie-comunicare-receptare-reacţie). Operaţia de comunicare artistică constă în emiterea şi receptarea unei anumite structuri artistice, care îndeplineşte, atât pentru emiţător cât şi pentru receptor, rolul de *semn* cu o anumită semnificaţie, având deci valoare de *simbol*. Pentru ca semnificatul să fie comunicabil trebuie să-i corespundă un *semnificant* (simbol), mai mult sau mai puţin adecvat. Comunicarea artistică este posibilă numai dacă opera de artă poate fi *decodată* de receptor, dacă nu este produsul întâmplării, ci are o formă, o structură, creată pe baza ansamblului experienţei artistice şi sociale, comune atât creatorului cât şi receptorului.

II.3. Actul interpretativ, mijlocitor între textul muzical şi receptor

Pentru a ajunge la o re-creare (interpretare) fidelă textului muzical şi artistic, valabilă a unei compoziţii muzicale este necesar ca artistul interpret să acumuleze anumite cunoştinţe asupra acesteia; pentru a o înţelege şi a ajunge la concepţia interpretativă cea mai apropiată de intenţiile compozitorului el trebuie să posede

cunoştinţe, care-l vor determina şi la selectarea celor mai adecvate mijloace tehnice, expresive.

Sursele de cunoaştere pe care interpretul le foloseşte în studiul individual sunt : textul muzical, creaţia compozitorului respectiv luată în ansamblul ei, creaţiile predecesorilor şi ale contemporanilor acestuia, literatura şi date de istoria muzicii referitoare la compozitor, ansamblul factorilor sociali, cultural-istorici care au determinat formaţia profesională, spirituală şi estetică a acestuia, precum şi tradiţia interpretării.

Cum se produce procesul de recreere a operei muzicale în psihicul interpretului, cum trebuie dezvoltate aptitudinile muzicale şi intelectuale ale acestuia, sunt probleme care frământă deopotrivă astăzi pe teoreticienii şi practicienii acestui domeniu.

Textul muzical favorizează concentrarea energiilor sonore prin structura sa ordonată, generatoare la rândul ei de ordine, a stărilor modelate prin semnele muzicale, care induc o vibraţie a conştiinţei pe o direcţie intenţională.

Rostul iniţial şi ultim al oricărui limbaj, inclusiv al sistemului particular de semne de natură artistică, este comunicarea. Afirmăm că suntem de partea celor ce cred şi susţin că muzica

are un sens şi o finalitate, pe deplin comunicabile.

Tânărul interpret se va obişnui de la începutul studiului muzicii cu aceste semne şi semnificaţia lor prin descifrarea textului muzical, modalitate specifică şi caracteristică de transmitere şi recepţionare a informaţiilor, cât şi a mesajului, care poate fi transmis prin intermediul acestor semne. Octavian Nemescu se întreabă şi răspunde într-una din cărţile scrise pe această temă :

“Oare muzica este capabilă să comunice anumite sensuri sau reprezintă doar un simplu joc sonor în sine, investit cu valoare estetică? Limbajele muzicale sunt superioare celor ale vorbirii, cât şi altor sisteme de semne, întrucât pot fi constituite în baza tuturor naturilor de coduri.”[11]

Precizăm că notaţia muzicală nu este o înregistrare sonoră, nu este o traducere a factorilor auditivi în factori vizuali. Notarea muzicală se asemănă oarecum cu scrierea alfabetică, care este de fapt o încifrare a noţiunilor şi nu a imaginilor sonore ale cuvântului.

---

[11] Octavian Nemescu, - *Capacităţile semantice ale muzicii,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1983, pag.10.

Textul muzical este alcătuit din semne convenţionale, purtătoare de sensuri, simbolizând evenimente sonore inedite, apărute în auzul intern al compozitorului, care substituie, în stare potenţială, fenomenul concret senzorial rezultat din posibila decodare interpretativă.

În ciuda caracterului imperfect al notaţiei muzicale, compozitorii reuşesc să fixeze prin intermediul ei intenţiile lor creatoare într-o măsură satisfăcătoare, care oferă interpretului nu numai posibilitatea cunoaşterii laturii materiale, sonore, dar şi înţelegerii sensului ideatic şi afectiv.

Tocmai caracterul imperfect al fixării intenţiilor compozitorului stă la baza acestui fenomen minunat, dând posibilitatea unei permanente înnoiri, a unei eterne renaşteri a operei muzicale la fiecare nouă interpretare.

Interpretului nu trebuie să-i rămână indiferent nimic din ceea ce poate fi relevat despre compozitor, cu privire la gândirea şi limbajul acestuia – de fapt tot ceea ce subsumează *stilul* său caracteristic – bineînţeles integrat epocii sale creatoare şi curentelor vremurilor sale.

Diferenţa între execuţie (redare) şi interpretare (recreare) constituie până la urmă o problemă de bun simţ, deoarece a executa, fie şi cu maximă fidelitate înseamnă a reproduce un text muzical, spre deosebire de interpretare, care înseamnă a tălmăci, a găsi sensul concis al textului şi a-l reda prin filtrul propriei personalităţi, respectându-i coordonatele esenţiale.

Interpretare artistică denumeşte acel act creator, prin care se dezvăluie conţinutul şi expresia unei lucrări muzicale. Ea desăvârşeşte actul unei creaţii prin intermediul gândirii şi sensibilităţii originale a interpreţilor, transpunând sensibil chiar şi ceea ce nu există în text pentru publicul larg, oferind astfel cel mai bun scenariu al partiturii, aflat încifrat în stare virtuală. Se asigură, astfel, trecerea în realitatea sonoră a creaţiei, ce nu poate dobândi această calitate decât prin actul interpretării.

Punându-şi amprenta asupra unor lucrări, create în decursul timpului, interpretarea artistică e menită să le actualizeze, întrupări în care se vor reflecta, deopotrivă, personalitatea şi viziunea interpreţilor, cât şi a compozitorilor.

II.4. Stil, tradiţie şi originalitate în interpretare

Cele mai complexe şi controversate probleme ale artei interpretative sunt legate de stil sau tradiţie. Dacă vom considera stilul unui compozitor ca fiind maniera sa personală de creaţie, atunci pentru interpret el se înfăţişează în configuraţia mijloacelor de exprimare din partitură, ce corespund datelor stilistice ale operei interpretative.

Actul interpretativ solicită interpretului să realizeze o deplină comuniune între personalitatea sa şi cea a compozitorului interpretat, adoptarea pentru fiecare compozitor a unui stil, corespunzător creaţiei acestuia.

În realitate ***stilul*** nu este numai maniera de exprimare a compozitorului, ci şi sensul estetic al operei create, sensuri care determină la rândul lor o multitudine de interpretări.

Stilul este cristalizarea unor idealuri de interpretare care corespund receptivităţii muzicale ale unei epoci. Vorbind despre stil, Leopold Auer spunea : „Stilul este în continuă schimbare. Alt secol – altă muzică, altă muzică – alt stil”.

Cuvântul *stil* îşi are originea în Antichitatea elină, unde *stilos* era obiectul cu vârf

ascuţit folosit la scrierea pe tăbliţe, iar la romani desemna şi modul caracteristic de a se exprima al unui autor. Aristotel definea stilul simplu ca fiind transparent, spre deosebire de cel sublim, propriu autorilor rafinaţi, ce folosesc o măiestrie artistică bogat ornamentată.

Aducem în discuţie şi unele considerente proprii, lăsând deschisă aria opţiunilor sau a definiţiilor fiecărui muzician, fie el interpret, muzicolog, compozitor sau filozof al artei.

„Stil – mod propriu de exprimare într-un anumit domeniu al activităţii omeneşti, pentru anumite scopuri ale comunicării; fel propriu de a se exprima al unei persoane; totalitatea mijloacelor lingvistice (muzicale, n.n.) pe care le foloseşte un scriitor (compozitor, n.n.) pentru a obţine efecte de ordin artistic”[12] – definiţie dată în Dicţionarul Explicativ al Limbii Române.

„Stilul este expresia unei individualităţi.”[13] – considera marele estetician, profesorul T. Vianu.

Despre *stilul muzical*, I. Strawinski afirmă că : „…este un ansamblu de procedee pur tehnice cu ajutorul cărora compozitorul îşi materializează gândirea artistică în idiomuri a căror decodare

---

[12] Conform DEX.

[13] Vianu, T. *Studii de stilistică,* Ed. Didactică şi Pedagogică, Buc., 1986, pag.210.

permite multiple şi variate accepţii şi interpretări."[14]

„Stilul operează ca element ordonator la etajul suprastructurilor…." consideră P. Bentoiu.[15]

Interpretul trebuie să fie un cercetător stilistic, care pe lângă formarea unui stil propriu de interpretare, trebuie să cunoască stilul compozitorului interpretat, al curentului stilistic din care acesta face parte, a epocii creatoare, sau chiar a naţiunii căreia creatorul îi aparţine. Astfel putem vorbi de un stil propriu de interpretare – ex. Dinu Lipatti, un stil al compozitorului – ex. Bach, un stil al epocii – ex. Barocul, un stil al naţiunii – ex. german, român.

Stilul ar putea fi şi o stare sufletească diferită în triada *compozitor – interpret – public*. Termenul de stil datează de la începutul sec. al XVI-lea, fiind echivalent manierei componistice unui anume gen. Unele clasificări consideră că stilul poate fi compartimentat muzical în : teatral, de cameră, solistic, de operă, ecleziastic, coral, etc.

Figurile de stil în muzică se bazează pe microstructuri melodice, ritmice, armonice şi

---

[14] Strawinski, I. *Op. cit.*, pag.98.
[15] Bentoiu, P. *Op. cit.* , pag.56.

dinamice, care atribuie discursului sonor afectivitate şi unitate.

Interpretarea presupune contemplare, care la rându ei duce la apreciere estetică şi redare creativă, unde se dezvăluie întreaga personalitate a artistului. Arta reprezintă o aventură a creatorului la care contribuie inspiraţia, improvizaţia, intuiţia şi profunda stăpânire a tehnicii de exprimare artistică.

„Marii creatori crează discipoli şi nu rămân fără urmaşi, ei sunt eroi ce înfrumuseţează viaţa şi o cuceresc rareori pentru ei, întotdeauna pentru alţii”.[16]

Respectul interpretului pentru stil şi partitură nu înseamnă o îngrădire a personalităţii sale, ci dimpotrivă o îmbogăţire a mesajului transmis prin analiza stilistică aprofundată a operei interpretate.

Putem enumera câteva calităţi ale stilului, nu întotdeauna necesare, dozate totdeauna în proporţii diferite : originalitatea, afectivitatea, unitatea, claritatea, coerenţa, concizia, echilibrul, naturaleţea.

În realizarea stilului sunt predominante două intenţii : „…intenţia tranzitivă, când comunicarea conţinutului este obiectivă şi

---

[16] Ţuţea, P. *Povestiri despre om,* Ed. Humanitas, Buc., pag.68.

intenţia reflexivă, când autorul se comunică pe sine. Între cele două intenţii este necesar echilibrul".[17]

Etimologic, cuvântul ***tradiţie*** provine din lb. lat. *traditio, ~onis* şi denumeşte un ansamblu de concepţii, de obiceiuri, de datini şi de credinţe care se statornicesc istoriceşte în cadrul unor grupuri sociale sau naţionale şi care se transmit din generaţie în generaţie, constituind pentru fiecare grup social trăsătura lui specifică.

„Ceea ce înţelegem de fapt prin tradiţia interpretării se rezumă la variantele opţionale interpretative ale compozitorului însuşi sau ale discipolilor acestuia, păstrate în memoria contemporanilor şi transmise nouă prin generaţii de interpreţi."[18] – susţine pianistul M.D.Răducanu.

E drept că respectul faţă de autor ne determină să vedem în discipolii acestuia un etalon interpretativ, care de multe ori duce la afirmaţii de genul – aşa cânta Chopin – nemafiind decât un pas până a decreta „aşa se cântă Chopin". Faţă de tradiţia interpretativă astfel definită se cere adoptarea unei atitudini critice cu mult discernământ, pentru a cerne

---

[17] Vianu, T. *Curs de stilistică,* în Opere, vol.IV, pag. 511.

[18] Răducanu, M.D., *Introducere în teoria interpretării,* Ed. Artes, Iaşi, 1996, pag. 15

mesajul compozitorului de gustul şi maniera interpretativă a urmaşilor săi.

În pedagogia interpretării, profesorul de specialitate recomandă tinerilor artişti consultarea „interpretărilor de referinţă”[19], în sensul evitării preluării mecanice, prin imitaţie, a unor maniere interpretative fără un suport propriu logic-afectiv, fapt care limitează şansa tânărului muzician de a elabora un discurs artistic convingător.

În proiectul cursului său de interpretare, Dinu Lipatti scria : „A voi să restitui muzicii cadrul de epocă, înseamnă a voi să îmbraci un adult în haine de adolescent”. Tradiţia este o prelungire a trecutului, faţă de care este necesară o atitudine critică şi creatoare în acelaşi timp, în lumina esteticii, a culturii contemporane în ansamblul ei.

Datoria interpretului este să transmită publicului o versiune mereu nouă, personală a creaţiei muzicale, fără a o lipsi de autenticitatea ei stilistică, abia atunci putem vorbi de ***originalitate*** în interpretare.

Cuvântul provine din lb. fr. *originalité* şi desemnează ceva inedit, o noutate, extravaganţă

---

[19] Interpretarea care crează aceeaşi impresie de perfecţiune în plan tehnic şi estetic majorităţii covârşitoare a specialiştilor (critici muzicali, interpreţi, profesori muzicieni,etc.)

a personalităţii, bizarerie sau fel particular de a fi excentric.[20]

II.5. Arta cântului vocal – concepte interpretative

Reconstrucţia unui discurs muzical în procesul interpretării vocale presupune concepte vocal-artistice deja prefigurate printr-un anumit tip de cunoaştere. Aceste concepte, neavând un cod universal, tind să devină, în nenumărate rânduri, personalizate şi atemporale, legate fiind – dar nu în totalitate – de experienţa şi evoluţia istorică.

Procesul de cunoaştere polidimensională a textului muzical vizează atât elemente muzicale, cât şi domenii interdisciplinare, precum literatura, filozofia, fiziologia, estetica, stilistica. Descoperirea calităţilor estetice ale discursului vocal se face deseori prin raportarea la alte limbaje.

Sarcina gnoseologică în arta cântului nu se referă numai la acordarea unei atenţii deosebite tehnicii vocale în procesul interpretativ, ci de a resemnifica interpretarea într-atât, încât să valorifice întreg potenţialul în faţa publicului.

Ţelul ultim al gnoseologiei în arta vocală îl constituie confruntarea mai multor metode şi

---

[20] conform DEX - online

teorii în transcenderea nivelului de suprafaţă al textului muzical. Din această perspectivă, atât glasul, cât şi partitura devin obiecte ale cunoaşterii, în măsura în care interpretul începe procesul investigării lor, le subsumează structurilor cognitive şi mijloacelor sale acţionale.

Pentru înţelegerea valorii cognitive în arta cântului este necesar să se analizeze modul în care structurile psiho-somatice şi artistice participante – senzaţii, percepţii, reprezentări, auz muzical, memorie muzicala etc. – pot dobândi capacitatea de a oglindi esenţa, necesarul particular şi generalul integrator din textul muzical.

Supusă schimbărilor istorice, înţelegerea estetică este calitatea, care oferă posibilitatea interpretului de a-şi lărgi câmpul perceptiv. Procesul evolutiv al creaţiei artistice vocale este unul hipercomplex, datorat în primul rând dorinţei de îmbogăţire şi transformare sensibilă a modalităţilor de exprimare a creatorilor, în al doilea rând evoluţiei tehnicii şi măiestriei interpretative vocale contemporane.

Urmărind evoluţia vocii şi artei cântului de-a lungul timpului, putem remarca o tendinţă constantă a fenomenului de simbioză dintre

cuvânt şi muzică. Unul dintre izvoarele, care pledează în favoarea originii muzicii, l-a constituit imitarea inflexiunilor glasului omenesc.

Trecând printr-un proces lung de transformare – de la o reproducere fidelă a intonaţiei limbajului verbal – muzica a devenit, cu timpul, o transfigurare a acestei intonaţii, care dorea să sintetizeze şi să simbolizeze expresia şi sensul unor sentimente şi stări sufleteşti. Împletirea actului vorbirii cu cel al cântului o regăsim ca o preocupare constantă a creatorilor în monodia antică, declamaţia greacă, cântul gregorian, în stilul polifonic, în spectacolul de operă, dar şi în alte compoziţii aferente genului vocal.

Arta vocală – ca o structură colectoare a tuturor fenomenelor lingvistice, cu o potenţialitate în muzică după forma poetică – devine vectorul sensului, prin exploatarea tuturor modalităţilor expresive. Configuraţia vocală apare în diferite forme, conform rolului încredinţat vocii de modalităţile de creaţie, rezultante ale acordului profund, până la cele mai subtile nuanţe, dintre sensibilitatea unui poet şi cea a compozitorului devenit traducător, în dorinţa ilustrării sonore a ideilor poetice şi prelungirii semnificaţiilor lor prin sunet.

Expresia vocală trebuie privită ca o multitudine de semne, fără de care interpretările individuale sunt aproximaţii. Astfel, se pune problema semnificaţiilor, a decodării virtualităţilor expresive existente în partituri.

Chiar dacă există o legătură indisolubilă între sunet şi cuvânt, în interpretarea vocală exactitatea ritmică şi intonaţională nu poate fi suplinită de efectele de culoare timbrală. Fără a întrerupe sonoritatea generală şi a ritmului frazei muzicale, interpretul trebuie să reproducă accentul tonic printr-o inflexiune uşoară a vocii, să producă o evidenţiere delicată a sunetului pe silaba tare a cuvântului. Această accentuare variază, iar durata sa depinde de valoarea cuvântului în frază.

Deşi scriitura vocală este tratată de către compozitori într-o manieră care vine în întâmpinarea problematicii interpretative, fiecare cuvânt trebuie „îmbrăcat“ de voce în culori timbrale diferenţiate, în funcţie de situaţiile psiho-dramatice care le suscită. Menţinerea egalităţii vocale, extrem de importantă în unitatea unei configuraţii vocale severe, concise, obligă interpretul la un proces respiratoriu amplu. Dicţia nu deţine puterea pe care unii interpreţi i-o

atribuie; modelarea sonoră a cuvântului nu trebuie sacrificată în favoarea ei.

De secole, literatura de specialitate a înregistrat eforturile muzicienilor şi literaţilor de a descoperi miracolul confluenţei dintre text şi muzică, cu impactul său subtil asupra consumatorului de artă. Ce poate aduce muzica textului literar şi invers, cu ce poate ajuta poezia creaţia muzicală?

Universul sonor şi cel poetic vor acţiona unul asupra celuilalt, mai pregnant în câmpurile perceptive, prin multiplicarea valenţelor semnificative ale inefabilului cuvintelor, pe care modulaţiile sonore le absorb şi le potenţează, în măsura în care melodica vocală, ca funcţie revelatorie a limbajului muzical, este prezentă în respectiva creaţie, iar textul liric poate deveni factor determinant în influenţarea valorii estetice a partiturii.

Expresivitatea vocal artistică, în general, este o problemă de raporturi şi raportări, de structură, de o anumită organizare a textului muzical.

CAPITOLUL III

Capacităţi psiho-fizice ale interpretului muzical

Între interpretare şi constituţia psiho-fizică a artistului există o strânsă legătură.

A. Structura fizică, sănătatea şi echilibrul sufletesc sunt factori care contribuie din plin la succesul interpretului. Longevitatea interpretării scenice cu succes ne dovedeşte că, în general, există o armonie firească între realizarea artistică şi starea fizică sau emotivă a interpretului. Păstrarea şi menţinerea unei condiţii fizice bune, un regim de viaţă echilibrat şi un comportament adecvat, respectând alternanţa între muncă şi odihnă, pot prelungi activitatea scenică.

O respiraţie corectă, în raport cu efortul fizic al interpretului, crează organismului o stare fiziologică echilibrată, oxigenează bine sângele care alimentează muşchii, sporind elasticitatea şi prompta mişcare a mâinilor, flexibilitatea degetelor, permite relaxarea psihofizică a artistului. Atât în arta vocală, cât şi în cea instrumentală, respiraţia corectă are un rol

benefic, mai ales în stări emoţionale. Fiecare artist vocal sau instrumentist ştie din proprie experienţă sau educaţie, că o bună coordonare a ritmului respirator are o influenţă directă asupra expresiei sunetelor şi a adâncirii emoţiei artistice.

Interpretul trebuie să ştie, de asemenea, să dozeze efortul cerut de o apariţie în public în funcţie de posibilităţile reale – ne referim la potenţialul fizic şi psihic – cunoscând faptul că cerinţa unui *studiu individual*, insuficient motivat, prelungit, în absenţa antrenamentului, poate conduce la dezechilibre; de aceea el trebuie să intervină la timp pentru păstrarea în muncă a unei juste măsuri.

Oboselii în studiu i se opune *antrenamentul*, care este o capacitate a organismului de a suporta sarcini îndelungate fară a obosi şi a prejudicia starea de sănătate. Antrenamentul sau „forma" în care se află la un moment dat interpretul creşte capacitatea de mobilizare a organismului, a resurselor fizice în special, necesare mai ales în manifestările publice.

Toţi muzicienii interpreţi ştiu că, după un potenţial psihic ridicat, într-o perioadă de muncă susţinută, datorită repetiţiilor nenumărate, inerente dobândirii deprinderilor tehnice, survine

după un oarecare timp o scădere a interesului pentru repertoriul aflat în lucru; este vorba de particularitatea psihicului uman de a tinde să cuprindă o sferă cât mai largă şi variată de activităţi şi idei.

Antrenamentul consecvent al concentrării este indispensabil interpretului, deoarece numai o repetare sistematică a unora şi aceloraşi procese psihice poate conduce la fixarea acestora în stereotipii dinamice.

B. Structura psihică, care completează în mod fericit starea de sănătate fizică, are de asemenea un rol hotărâtor asupra interpretării şi a stării emoţionale a interpretului pe scenă.

III.1. Disponibilităţile perceptive, recognoscibile ca "stări" ce preced contactul cu structura de interpretat, reprezintă anume configuraţii psihice necesare oricărui interpret.

În primul rând deosebim o *disponibilitate tensională*, pe care o putem defini ca fiind o capacitate potenţială de trăire artistică interioară a discursului muzical, de susţinere a frazei muzicale şi de a crea tensiunea necesară actului interpretativ.

În al doilea rând putem vorbi de o *disponibilitate arhetipală*, ce precede complexul demers al artistului interpret ca o "rezonanţă" a

unei piese muzicale în conştiinţa sa. Pe baza teoriei arhetipale a “inconştientului colectiv” a psihologului C.G. Jung putem găsi o explicaţie a posibilităţii de comunicare umană şi artistică în general.

În al treilea rând, dar nici pe departe ultima ca importanţă, putem vorbi despre *disponibilitatea empatică.* Empatia[21], ca element al comunicării artistice, este o capacitate de transmitere interpersonală a unei încărcături psihice, a unei trăiri, fiind o calitate ereditară, care se poate dezvolta şi sensibiliza pe parcursul evoluţiei individului.

III.2. Memoria muzicală. Datorită faptului, că orice interpret muzical trebuie să memoreze texte muzicale, uneori foarte lungi şi complexe, memoria - această capacitate psihică - trebuie educată şi perfecţionată de-a lungul întregii cariere artistice, carenţele acestei funcţii cerebrale (lapsusuri, adică momente de uitare ale textului), sunt cele mai supărătoare clipe ale vieţii scenice. Îl vom cita pe psihologul Mielu Zlate, care defineşte memoria astfel :

---

[21] Conform DEX - Formă de intuire a realităţii prin identificare afectivă. **2.** Tendinţă a receptorului de a trăi afectiv, prin transpunere simpatetică în obiectele exterioare.3. interpretare a eului altora după propriul nostru eu. Etimologia cuvântului îşi are originea în termenul germ. „Einfühlung” (simţire).

“Memoria este procesul psihic de întipărire, păstrare şi reactualizare a experienţei noastre anterioare.”[22]

Deşi memoria este o capacitate psihică cu particularităţi proprii specifice, ea nu trebuie considerată ca fiind ruptă de celelalte capacităţi psihice, ci aflându-se într-o strânsă interacţiune şi interdependenţă cu acestea, adică cu procesele senzoriale de cunoaştere (senzaţii, percepţii), cu gândirea şi cu procesele afectiv-motivaţionale, dar nu în ultimul rând cu voinţa şi trăsăturile temperamental-caracteriale (personalitatea individuală).

Memoria reflectă o acţiune trecută, dar nu oricum, ci într-o manieră activă, tinzând să o transforme şi nu doar să o reproducă. Ea nu presupune doar o simplă înmagazinare de cunoştinţe, ci o analiză, interpretare şi prelucrare a acestora. Pentru a educa memoria tânărului interpret în mod corespunzător, majoritatea educatorilor folosesc vechea cugetare latină : “Repetitio est mater studiorum.” Nimic mai adevărat, doar că astăzi se pune problema, care ar fi numărul optim de repetiţii pentru însuşirea şi redarea corectă a unui text muzical ?

---

[22] Mielu Zlate, - *Secretele memoriei,* Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, pag.6.

Aşa cum există un *optimum motivaţional,* există şi un *optimum repetiţional*, în jurul căruia se învârt cele două extreme :

- supraînvăţarea (bazată pe un număr prea mare de repetiţii, care depăşesc cu mult strictul necesar);
- subînvăţarea (bazată pe un număr insuficient de repetiţii), ambele fiind însoţite de efecte negative.

Cercetările întreprinse în acest domeniu au arătat că repetiţiile suplimentare nu trebuie să depăşească 50% din numărul iniţial de repetiţii necesare însuşirii textului muzical. S-a pus problema însă, care repetiţie este mai eficientă, cea eşalonată (pe fragmente), sau cea comasată (întregul text)? Din aceleaşi surse de cercetare,[23] aflăm că repetiţiile eşalonate sunt mai eficiente, cu condiţia ca ele să fie efectuate la intervale regulate de timp şi în funcţie de capacităţile de memorare proprii fiecărui individ.

III.3. Intuiţia şi inspiraţia artistică, ca profil psihic particular, care ţine de partea subconştientă a interpretului, se descoperă în timp mai scurt sau mai îndelungat, în funcţie de educaţia artistică, de acumulările de cunoştinţe şi de practica scenică. Pedagogul care nu va

[23] Mielu Zlate, - *op. cit.,* pag. 134.

respecta individualitatea şi personalitatea în formare a interpretului muzical, nu va reuşi să stimuleze sau să dezvolte intuiţia viitorului artist.

În genere, se înţelege prin inspiraţie o stare, o condiţie psihologică favorabilă actului creator, care se caracterizează printr-o maximă disponibilitate artistică, printr-o autorelevare în plan subiectiv a unor trăiri lăuntrice latente. Explozia lor atrage după sine eliberarea unor energii, care pot lua forma mai concretă a unei idei, sau se pot topi în matca difuză a unei emoţii artistice. Şi într-un caz şi în celălalt, inspiraţiei i se asociază un sentiment de euforie, de entuziasm şi patos creator. Inspiraţia reprezintă saltul calitativ, născut din adaosurile cantitative, caracteristice pregătirii.

Interpreţii de seamă susţin că echilibrul sufletesc, intuiţia şi inspiraţia sunt procese psihologice care facilitează realizarea artistică. Marele muzician interpret Pablo Casals,[24] atribuie *inspiraţiei* unite cu munca intelectuală - cele două procese psihice se stimulează reciproc - un rol hotărâtor în interpretare. De asemenea, el face următoarea mărturisire: " Eu fac totul pe baza intuiţiei ".

---

[24] G. M. Corredor, - *De vorbă cu Pablo Casals* , E. S. P. L. A., Bucureşti, 1955, p. 49.

Preocuparea artistului pentru o interpretare scenică reuşită se reflectă şi în modul de *selectare a repertoriului*, alegând acele creaţii muzicale, de multe ori prin intuiţie, care corespund sensibilităţii, expresivităţii şi posibilităţilor sale artistice de exteriorizare. Această operaţie de selectare presupune subtilitate, răbdare, spirit analitic şi reprezintă una din multele condiţii ale unei interpretări performante. Selectivitatea în alegerea repertoriului este de o mare importanţă pentru artist şi are consecinţe pozitive sau negative, atât asupra interpretului, cât şi asupra publicului.

III.4. Imaginaţia reprezintă aptitudinea de a ne reprezenta obiectele, imaginile vizuale sau auditive absente şi a le putea combina mental. Ea este supusă exclusiv afectivităţii. Crearea de noi sinteze mentale depinde în mare parte de aptitudinile specifice fiecărui individ.

Cercetătorii presupun că ea îşi are sediul în centrele secundare ale memoriei. Forma de memorie cea mai întrebuinţată în imaginaţie este cea vizuală, totuşi cei care posedă un auz subtil *gândesc*, adică imaginează cu imagini auditive. Se presupune că în actul imaginativ, influxul nervos circulă de la centrele secundare spre cele principale, unde întâlnesc reprezentările care dau formă sau viaţă celor abstracte.

Imaginaţia, fiind o funcţie a centrelor de asociaţie secundare, este în afara influenţei simţurilor sau percepţiei, nu depinde de organele de simţ, de aceea capacitatea imaginativă se poate manifesta şi cu ochii închişi.

Filozoful francez H. Bergson considera că : ”…imaginaţia merge de la abstract la concret, de la schemă la imagine.”

Forma cea mai comună a imaginaţiei este aceea a unui joc de imagini, o asociaţie sau combinaţie a lor. În cazul unei memorii bogate în imagini senzoriale, imaginaţia va fi asociativă, cu parte reală şi parte închipuită.

Alături de intuiţie şi imaginaţie, *curajul*, *îndrăzneala* sau *elanul* sunt trăsături psihice atât de necesare interpretului, care se confirmă în momentele de creaţie artistică pe scenă, când amprenta personalităţii este evidentă.

III.5. În **tehnica muzicală** nu trebuie neglijată corelarea psihofizică, deoarece între motricitate şi celelalte procese psihice există o reciprocitate. Alături de perfecţionarea tehnicii, un factor important în interpretare este *expresivitatea*. Într-o interpretare aproape perfectă se simte unitatea dintre tehnică şi expresivitate muzicală.

Cu ajutorul *sensibilităţii*, interpretul muzician exprimă o nesfârşită gamă de

sentimente în concordanţă cu textul muzical, sesizează cele mai subtile nuanţe şi intuieşte pulsul ascultătorilor. *Tuşe*ul, fineţea unei trăsături de arcuş, întrebuinţarea oportună a pedalei pianului, aparţin sensibilităţii şi intuiţiei muzicale. Sensibilitatea este de esenţă individuală, defineşte trăsăturile dominante ale personalităţii interpretului şi confirmă calităţile artistice, diferenţiind-o de măiestria tehnică sau de virtuozitate. În transmiterea emoţiilor muzicale, *simţul ritmic* este unul din elementele fundamentale, de care un artist trebuie să ţină seamă. De asemenea el trebuie să gândească, să simtă complexul frazei muzicale.

Frazarea variază după intensitatea sentimentelor, se modelează conform temperamentului artistului, a inspiraţiei, ştiinţei şi măiestriei sale. Un bun interpret, oricât simţ ritmic şi temperament ar avea, trebuie să găsească expresia justă a frazei muzicale prin *nuanţare.* Fraza, ca translatoare a expresiei muzicale, generează capacitatea superioară a interpretului de susţinere mentală a traiectoriei interioare a acesteia. Dozarea fină a cantităţii de expresie în frazare este o chestiune de gust muzical şi cultură stilistică.

Pe lângă talent, inteligenţă, intuiţie, inspiraţie, *studiul individual* este un factor

necesar formării artistului instrumentist sau cântăreţ. Interpreţi de seamă au subliniat că dobândirea unei înalte tehnici muzicale solicită din partea interpretului o mare cantitate de muncă, aceştia trebuind să dedice o parte a timpului lor studiului individual, alternând odihna activă cu cea pasivă.

Alt factor important, care-l ajută pe artist la perfecţionarea interpretării sale şi îi oferă siguranţă pe scenă, este *simţul critic*; primul judecător exigent este chiar interpretul. Marii interpreţi au fost necruţători în faţa propriei creaţii, atât pe scenă, cât şi în afara ei.

III.6. Deprinderile artistice, aceste moduri de acţiune, care au devenit prin exerciţiu componente automatizate (stereotipii dinamice) ale activităţii, cuprind trei categorii - şi anume : intelectuale, motrice şi senzoriale.

După afirmaţiile şi teoriile psihologice ale unor cercetători[25], însuşirile psihologice ale personalităţii joacă un rol determinant în trăirile afective.

Sfera *talentului muzical* cuprinde o gamă largă de aspecte psihofizice şi este o rezultantă a calităţilor personale, adecvate studiului muzicii.

---

[25] H. Eysenck, - *The structure of human personality* , Ed. Methuen, Londra, 1970, p. 238.

Auzul muzical, simţul ritmic, al timbrurilor, memoria şi sensibilitatea muzicală, conformaţia fizică, sunt primele indicii ale talentului. Uşurinţa dobândirii deprinderilor muzicale, imaginaţia, intuiţia, fantezia, înţelegerea şi forţa emoţională, sunt argumentele care confirmă talentul. Indiscutabil, stimularea auditivă timpurie, experienţa muzicală din copilărie este indispensabilă obţinerii performanţelor superioare în domeniul muzical. Dacă ţinem cont de faptul că în privinţa dezvoltării cortexului este mai important numărul conexiunilor decât al neuronilor, şi că aceste conexiuni se formează în urma stimulării senzoriale, este mai uşor de înţeles mecanismul din spatele acestui fenomen. O stimulare auditivă bogată la vârste fragede poate facilita formarea reţelelor neuronale implicate în procesarea informaţiilor muzicale. Cu cât conexiunile formate sunt mai bogate, mai diverse, cu atât prelucrările pot acoperi o gamă mai largă de informaţii, respectiv forme de organizare mai complexe ale acestor informaţii, esenţiale în producţia muzicală.

III.7. Personalitatea, îmbină strâns însuşirile non-repetitive, generale, cu cele particulare şi individuale ale omului, cu motivele sau modalităţile sale de conduită; ceea ce o caracterizează şi o diferenţiază de o alta

persoană.[26] Aceste însuşiri ale personalităţii sunt : aptitudinile, temperamentul şi caracterul.

Metodele de cercetare a personalităţii sunt foarte variate : observaţia, experimentul, testul, biografia, chestionarul psihologic, etc.

Orice personalitate se manifestă prin comportamentul său. Fiecare om este totodată asemănător cu ceilalţi membri ai unui grup şi diferit de ei prin amprenta unică a trăirilor sale. Singularitatea sa, fracţiunea cea mai originală a Eu-lui său, constituie esenţa personalităţii sale.

După unii autori, aceasta ar fi determinată de constituţia fizică, ereditate (E. Kretschmer, W.H. Sheldon), după alţii de influenţele sociale (E. Guthrie). Ansamblul structurat al dispoziţiilor înnăscute (ereditate, constituţie) şi dobândite (mediu, educaţie şi reacţii la aceste influenţe) este acela care determină adaptarea originală a individului la anturajul său.

Această organizare se elaborează şi se transformă continuu sub influenţa maturizării biologice şi a experienţelor personale. Mai mult decât factorul biologic, căruia nu trebuie să-i minimalizăm importanţa, condiţiile psihologice

---

[26] Conform Larousse, N. Sillamy, - *Dicţionar de psihologie,* Ed. Univers Enciclopedic, Buc. 1996.

joacă un rol considerabil în elaborarea personalităţii.

Interpretul muzician cu o puternică personalitate precede actul scenic, acţiunea în sine, prin reprezentarea ei, adică o imaginează, apoi conferă comportamentului său un grad de conformitate cu standardele grupului participant la actul redării, deşi îl subiectivează, conferindu-i *stilul* său *personal.*

Numai o adevărată personalitate artistică poate deveni un autentic interpret muzical. Fiecare instrument are particularităţile sale de expresivitate, tot aşa fiecare interpret îmbină particularităţile personalităţii sale cu acelea ale instrumentului, creând o unitate de nezdruncinat.

Pornind de la premisa că interpretul este o completare fericită a compozitorului, ajungem la concluzia că numai atunci când relaţia text-interpret-instrument este perfect acordată cu energiile transmise şi receptate în sala de concert de auditori, interpretarea este pefectă.

III.8. Aptitudinile reprezintă ansamblul însuşirilor psihice şi fizice stabile, care ne permit să efectuăm cu succes o activitate.

Combinarea originală a aptitudinilor, care asigură posibilitatea realizării, în mod creator, a unei activităţi, se numeşte *talent.*

Cea mai înaltă formă de combinare şi dezvoltare a aptitudinilor, într-o activitate creatoare, de însemnătate istorică pentru societate, o constituie *geniul.*

Aptitudinile se împart, în mod obişnuit, în generale şi speciale, fără să putem trasa între ele, o linie de demarcaţie clară. Unii psihologi obişnuiesc să considere, ca aptitudine generală, inteligenţa. Aptitudinile speciale sunt cerute de domenii specifice de activitate, ca de exemplu : muzica, artele plastice, teatrul, etc.

"*Aptitudinile artistice* depind de predispoziţii individuale native şi însuşiri anatomo-fiziologice, dar ele trebuiesc perfecţionate prin educaţie."[27]

III.9. Temperamentul reprezintă totalitatea trăsăturilor dinamico-energetice ale personalităţii, cu caracter foarte stabil şi o bază ereditară, care se manifestă în diverse forme comportamentale. Se ştie că trăsăturile temperamentale sunt factori importanţi în realizarea succesului sau al eşecului (concursuri, examene, situaţii competiţionale stresante) .

---

[27] R. Meili, - *La structure de la personalité*, Ed. Univ. de Paris, 1963, p. 344.

Cercetările[28] au demonstrat că indivizii cu o excitabilitate nervoasă accentuată, în situaţii stresante (pe scenă, în faţa publicului), realizează performanţe mai slabe decât cei cu excitabilitate potrivită sau scăzută.

Trăsăturile dinamico-energetice ale personalităţii, se manifestă diferit în cursul zilei, în funcţie de oră, influenţând funcţiile fiziologice şi psihologice.S-a stabilit pe cale experimentală[29], că reactivitatea şi eficienţa emoţională, la ore diferite, este modificată semnificativ la subiecţii extravertiţi faţă de cei introvertiţi.

Din numărul mare de clasificări tipologice existente, aplicate muzicienilor, vom expune pe scurt, pe acelea cu o largă răspândire, care le socotim semnificative. În acest sens, ne vom referi la tipologia temperamentală alcătuită de C.G.Jung şi completată de Le Senne[30] (1875-1961). Ei clasează individul, după atitudinea lor şi după funcţia lor de judecată sau percepţie, dominantă :

---

[28] P. Popescu Neveanu , - *Tipurile de activitate nervoasă superioară la om* , Ed. Academiei, Bucureşti,1961, pag. 87.
[29] C. Jung , - *Psychologische Typen* , Ed. Rascher, Zurrich, 1921, p. 87.
[30] Le Senne, - *Traité de characterologie generale*, Ed. Soleil, Paris, 1945, pag.154.

- atitudinea, adică interesul şi energia unui subiect, poate fi orientată spre lumea exterioară sau către el însuşi ;
- judecata poate fi logică (dominată de gândire), sau afectivă (dominată de sentiment);
- percepţia se poate referi la aspectul tangibil (senzaţie), sau la o pătrundere specială (intuiţie).

Atitudinile de extra-introversiune sunt tot atât de vechi ca şi civilizaţia însăşi, se regăsesc în toate epocile istorice şi la toate gradele de evoluţie ale fiinţei umane. Jung clasează oamenii în opt categorii sau tipuri :

1. tip gândire extravertită (ex. A. Schoenberg)
2. tip gândire introvertită (ex. G. Verdi)
3. tip sentiment extravertit (ex. R. Wagner)
4. tip sentiment introvertit (ex. L.v.Beethoven)
5. tip senzaţie extravertită (ex. J. Haydn)
6. tip senzaţie introvertită (ex. Cl. Debussy)
7. tip intuiţie extravertită (ex. Fr. Liszt)
8. tip intuiţie introvertită (ex. Fr. Chopin)

Pentru a completa imaginea personalităţii interpretului, trebuie să menţionăm rolul important al temperamentului în constituirea stilului personal. După cum am menţionat, noţiunea de temperament cuprinde totalitatea

însuşirilor înscrise în codul genetic, cu particularităţi privind intensitatea, echilibrul şi mobilitatea proceselor nervoase fundamentale. Ele dau o amprentă particulară fiecărui individ în parte, pe durata întregii sale existenţe.

Primele patru sunt tipuri de judecatã, ultimele sunt de percepţie sau iraţionale.

Tipul *gândire extravertitã* se orienteazã dupã realitatea exterioarã la care se adapteazã, admiţând valorile date, cu atenţie la succesul social. Aceasta explicã frecvenţa cu care se întâlnesc indivizi aparţinând acestui tip în funcţii organizatorice, apţi sã asimileze un mare numãr de cunoştinţe asupra realitãţii concrete şi sã le ordoneze. Ei lucreazã mai mult la suprafaţã decât în profunzime, consacrându-şi energia profesiunii şi carierei lor.

Puţin introspectivi, ei se cunosc puţin şi se tem de singurãtate. Sunt în mod special înclinaţi spre a-şi imagina cã au întotdeauna dreptate, de unde tendinţa de autoritarism.

La tipul *gândire introvertitã*, tendinţa este de a se distanţa de realitate, de a se interesa mai mult de ideile abstracte decât de datele obiective imediate.

Este deci o gândire teoreticã, preocupatã mai ales de idei şi combinaţiile lor. Au uneori

idei personale îndrãzneţe, preferã sã lucreze în profunzime decât la suprafaţã. Prototipul gânditorului introvertit este filosoful. Din cauza inferioritãţii sentimentului, el apare rece, taciturn, puţin spontan când cautã sã fie amabil şi cu greu îşi câştigã simpatii. Când îi cunoşti bine, descoperi adesea dezinteresare şi o mare fidelitate (ex. Verdi).

Tipul *sentiment extravertit* este cel mai cordial şi mai apropiat dintre toţi, este afectuos, primitor, volubil. Ca toţi extravertiţii, el se teme de singurãtate, iar nevoia sa de contacte sociale e intensã. Lipsit de societate i se pare cã nu trãieşte. E o fiinţã bogatã în sentimente, dar sãracã în idei personale, adoptând în genere opiniile gata fãcute ale epocii sale (ex. Wagner).

Tipul *sentiment introvertit* posedã o sensibilitate egocentricã dureroasã, cu tendinţã la depresie. Subiecţii din acest tip nu pot considera lucrurile obiectiv. Subiectivitatea şi susceptibilitatea lor extremã îi fac oameni dificil de suportat, chiar tiranici. Sunt mândri, încãpãţînaţi, naturi capabile de ataşament profund, dar foarte exclusivi în afecţiunea lor. Se îndreaptã spre o singurã fiinţã, care poate sã-i împingã spre sacrificii totale, se izoleazã uneori de lume, pentru care nu resimt decât indiferenţã (ex. Beethoven).

Tipul *senzaţie extravertitã* este orientat spre realitatea exterioarã sensibilã. El aspirã înspre trãirea lucrurilor concrete, manifestãrile vieţii interioare îi par inutile, de aceea reduce totul la cauze obiective, la influenţe provenind din afarã. În relaţiile sale se va lãsa ghidat de frumuseţea şi farmecul fizic. Idealul sãu se numeşte *realitate*. Cu puţin rafinament, gustul sãu poate sã-l determine spre sentimentul artistic. Intuiţia este de obicei cel mai puţin evoluatã.

Tipul *senzaţie introvertitã* primeşte de la obiectele exterioare o impresie intensã şi profundã. Cum acest rãsunet subiectiv este imprevizibil şi iraţional, aceştia au dificultãţi în a se exprima. Sunt dintre acele persoane care într-un magazin pun sã li se prezinte toate produsele fãrã a alege vreunul. Observatori atenţi ai organismului propriu, au o grijã agasantã de propria sanãtate. Când prin talent şi culturã se orienteazã spre artã, ei pot fi artişti delicaţi, care-şi exercitã profesia la un înalt grad de perfecţiune. Ei sunt adesea experţi în parfumuri, ţesãturi, colecţii de antichitãţi, etc. Este tipul care cautã în real simbolurile şi corespondenţele ascunse (ex. Debussy).

Tipul *intuiţie extravertitã* posedã în cel mai înalt grad facultatea de a-şi

reprezenta ceea ce nu existã, dar ar putea exista. Îl gãsim la originea tuturor activitãţilor care au zguduit lumea: navigator, explorator, inventator, inovator în domeniu artistic. Tot ceea ce a transformat umanitatea s-a nãscut dintr-o scânteiere a intuiţiei. O trãsãturã generalã este gustul pentru aventurã, schimbare, noutate; sunt mânaţi de curiozitate, de gustul riscului. Intuitivul este destul de detaşat de lucruri materiale şi nu reţine decât ceea ce-l intereseazã. Fascinat de un scop îndepãrtat, i se întâmplã sã pãrãseascã treburi actuale, zilnice pentru o umbrã, sã neglijeze date esenţiale. Pe scurt, este în cãutare de posibilitãţi şi de noutãţi pline de promisiuni (ex. Fr. Liszt).

Tipul *intuiţie introvertitã* este original, visãtor, mistic, artist. El nu se intereseazã de exterior ci mai ales îl preocupã transformarea a ceea ce percepe. Atunci când nici o funcţie rationalã nu le împiedicã intuiţia, ei se lasã pradã halucinaţiilor şi visurilor. Artist, vizionar sau fantast, intuitivul introvertit este cel mai lipsit de simţ practic, cel mai puţin descurcãreţ. Se îngrijeşte prea puţin de persoana sa, suferã mai puţin ca alţii de lipsurile materiale (ex. Schubert, Chopin).

Tipurile şi caracterologia lui Heymans – Wiersma (Şcoala din Groeningen) descriu tipuri

repere : E = emotiv, nE = nonemotiv, A = activ, nA = nonactiv, P = primar, S = secundar.

Colericii – cordiali, plini de vitalitate, exuberanţi, optimişti, în genere excitabili; le lipseşte adesea gustul şi mãsura. Activitatea lor e intensã, febrilã, multiplã; cred în progres, adesea sunt revoluţionari, antreneazã oamenii. Valoarea dominantã: acţiunea (ex.Haendel).

Pasionaţii – ambiţioşi care realizeazã. Tensiune extremã a întregii fiinţe. Activitate concentratã pentru un scop unic. Ştiu sã se stãpâneascã, sã aştepte momentul oportun ca acţiunea sã fie eficace. În activitatea lor sunt metodici, stabili, persistenţi, dau dovadã de simţ social şi au talent de organizatori. Valoarea dominantã: opera de înfãptuit (ex. Bach, Beethoven, Debussy, Wagner, Enescu).

Melancolicii (Nervoşii) – sunt inconstanţi, schimbători în idei, sentimente şi capricii. Le plac: moda, inovaţiile, diversiunile şi stimulãrile excitante. Prin narcisism ajung la manifestãri artistice. Simt nevoia de a deforma realitatea pentru a impresiona pe cei din jur. Valoarea dominantã: Ego (ex.Mozart, Chopin, Schubert, Ravel).

Sentimentalii – ambiţioşi, meditativi, introvertiţi, melancolici şi mulţumiţi de ei înşişi, timizi şi vulnerabili. Individualişti, ei au un

sentiment viu al naturii. Valoare dominantã: intimitatea (ex. Schumann).

Sanguinii – cu atitudine mentalã extravertitã, ştiu sã facã observaţii exacte, dând dovadã de un remarcabil simţ practic. Le place lumea, sunt spirituali, au simţul umorului dezvoltat. Ştiu sã manevreze oamenii şi sunt abili diplomaţi. Talentaţi în politicã, au puţin respect pentru sisteme şi pun preţ mai mult pe experienţã. Dau dovadã de iniţiativã şi simţ utilitar. Valoare dominantã: succesul social (ex.Vivaldi).

Flegmaticii – sunt oamenii obişnuinţelor, principiali, punctuali, obiectivi, ponderaţi, demni de încredere, cu dispoziţie afectivã constantã, impasibili, rãbdãtori, tenace. Civismul lor este profund, simţul umorului este viu. Le plac sistemele abstracte. Valoarea dominantã: legea (ex. Rameau, Haydn, Brahms, Schoenberg).

În încheiere amintim şi temperamentele descrise de Bourdel (1907 – 1966); acesta distinge patru tipuri de personalitate, care pot fi asociate cu elementele muzicale : melodic, ritmic, armonic şi complex.

Melodicul – este caracterizat prin buna adaptare socialã. Tip extravertit, optimist şi activ. Se adapteazã mai bine decât celelalte

temperamente, este însã adesea superficial (ex. Schubert).

Melodicul – armonic se adapteazã cu sensibilitate: delicat, slab, influenţabil, n-are aptitudini de comandant.

Melodicul – ritmic este bine structurat şi se adapteazã bine la mediu pentru a-şi impune punctul de vedere.

Ritmicul – este caracterizat prin independenţa relativã faţã de mediu, urmându-şi drumul dupã propriile reguli. Activ, îi place mişcarea şi nu pierde timpul. Este în genere puţin emotiv, are o judecatã obiectivã, critica sa posedã un înalt simţ al obiectivitãţii. Adesea sunt religioşi fanatici sau atei persecutori.

Ritmicul – melodic ştie sã-şi urmãreascã scopul propriu cu dibãcie.

Ritmicul – armonic posedã aptitudini de conducãtor şi este temut pentru voinţa sa inflexibilã (ex. Beethoven).

Armonicul – este mai diversificat decât melodicul şi ritmicul. El este în general un introvertit, rezervat şi inhibat, dar exuberant când explodeazã. Este emotiv, activ în salturi. Pare pesimist, în realitate posedã un optimism profund. Un om cu un astfel de temperament este un creator, îndrãgostit de frumuseţe, capabil de contemplaţie. Simţul sãu de responsabilitate este

dezvoltat. Criticile îl inhibã, mai ales când se simte neînţeles sau neiubit, el având nevoie de încredere. Dificultãţile de adaptare sunt frecvente (ex. Chopin).

Armonicul – melodic este în acelaşi timp creator şi radiant.

Armonicul – ritmic are instinct de împlinire personalã, gust al absolutului, emotivitate, responsabilitate, este destul de puternic pentru a se impune (ex. Berlioz, Wagner).

Complex – este temperamentul care include elemente ale celorlalte trei tipuri, dar se luptã cu dificultatea armonizãrii tendinţelor atât de diverse. Este avid de contemplaţie şi frumuseţe (armonic), de atitudine abilã (melodic), şi acţiune (ritmic). Îl atrag în egalã mãsurã ideile şi acţiunea, persoanele şi lucrurile, puritatea şi plãcerea, rafinamentul şi vulgaritatea. Dorind sã posede totul este împins spre o conduitã în continuã mişcare, cu bruşte treceri de la un plan la altul. Nu suportã inacţiunea, este neliniştit, chinuit, chiar pesimist. (Muzica lui Bach cu echilibrul sãu este caracteristicã pentru acest tip.)

Multe şi importante lucrãri au arãtat cã existã o dispoziţie ereditarã legatã de grupa sanguinã şi care aparţine unui anume

temperament. Cei din grupa sanguinã A au tendinţa de a fi armonici, cei din grupa B sunt ritmici, cei din grupa AB sunt melodici, iar cei din grupa 0 sunt complecşi.

III.10. Caracterul, în sensul larg al cuvântului, este ansamblul trăsăturilor esenţiale şi calitativ specifice care se exprimă într-o activitate, stabil şi permanent. Trăsăturile de caracter apar ca "…un principiu organizator, care este dedus din generalitatea observată a comportamentului uman."[31], sunt însuşiri esenţiale şi durabile, cu manifestare constantă.

Caracterul nu este înnăscut, el se educă pe parcursul vieţii. Dintre trăsăturile volitive de caracter, ne interesează *stăpânirea de sine,* care este un rezultat al organizării interioare a vieţii psihice, al controlului permanent asupra gândurilor, sentimentelor şi conduitei.

"Caracterul e un mod de a fi, de a simţi şi de a reacţiona al unui individ sau al unui grup. Este vorba, deci, de o amprentă durabilă, care permite diferenţierea indivizilor sau a grupurilor atunci când se supun observaţiei atitudinile şi comportamentele lor."[32]

---

[31] H. Eysenck, - *op. cit.* , p. 9-10.
[32] N. Sillamy, - *op. cit.,* p. 55.

Principalele probleme puse de noţiunea de caracter sunt :

1) *Descrierea.* Numărul de adjective sau substantive utilizate pentru descrierea caracterelor este foarte mare. G.W. Allport a recenzat 17.953 de termeni. Pentru a rezolva această problemă, ar trebui să începem prin a reduce la minimum numărul termenilor descriptivi. Acestei sarcini i s-a consacrat J.W. French (1953), care nu reţine decât 49 de trăsături de caracter, confirmate de mai multe metode, cât şi problema formării caracterului.
2) *Clasificarea.* Aceasta depinde în parte de prima problemă, dar mai ales de infinita diversitate a caracterelor. Pentru a rezolva această problemă ar trebui să cunoaştem legile psihologice care guvernează caracterul şi să dispunem de o caracterologie sigură pe metodele sale, ceea ce încă nu e cazul.
3) *Natura sa.* Se admite azi că achiziţiile datorate mediului, educaţiei, experienţei şi efortului personal, grefate pe temperament, de care ele sunt indisociabile, contribuie în mod esenţial la conturarea caracterului fiecărui individ. Atitudinile, deprinderile nu sunt niciodată contractate în mod pasiv.

CAPITOLUL IV

IV.1. Influenţa energetică a scenei şi a sălii de concert asupra interpretării

Odată cu definirea în 1923 a celei de-a patra stări de agregare a materiei, numită *plasmă*[33] de către fizicianul Irving Langmuir, problema ***câmpurilor energetice*** ce înconjoară materia, a schimburilor energetice, sau a structurilor energetice, ridică probleme din ce în ce mai serioase cercetătorilor, inclusiv celor din domeniul muzical (interpret, public, scenă, sală, acustică etc.).

Cercetătorul român, dr. în chimie Adrian Pătruţ, afirmă că: "În timpul vieţii, organismele sunt antrenate într-un proces continuu de tipul formare de bioplasmă – eliberare de plasmă; 99,9% din materia cunoscută în Univers este în stare de plasmă."[34]

Fizicianul Ted Andrews întăreşte cele susţinute mai sus prin cercetări proprii, afirmând

---

[33] Prin plasmă se înţelege în fizică o colecţie de particule pozitive, negative şi neutre din punct de vedere electric, care realizează anumite condiţii de concentraţie şi interacţiune energetică.
[34] A. Pătrut, - *Bioplasma,* Ed. Dacia, Bucureşti, 1993, pag. 102.

că: "Orice structură atomică are un câmp energetic care o înconjoară."[35]

"Biocâmpul (sau *bioplasma*) este structurat de un câmp de energie organizat" – susţine Petre Jitariu.[36] Din anul 1939, soţii Semion şi Valentina Kirlian, cercetători sovietici, au provocat lumea ştiinţifică prin descoperirea *efectului kirlian,* o înregistrare fotografică (hologramă[37]) a biocâmpului energetic care înconjoară fiinţa umană.

Cercetătorii americani D. Dean, Moss & Johnson au descoperit o similitudine între energia bioplasmatică, relevată de clişeele luate după metoda Kirlian şi energia numită *prana* în filosofia yoga.

Viaţa presupune un permanent schimb de energie cu mediul înconjurător. Werner Heisenberg – laureat al premiului Nobel şi membru de onoare al Academiei Române, unul dintre întemeietorii mecanicii cuantice, spunea că: "… energia devine materie sau antimaterie, prin faptul că se transpune în forma unor particule elementare, care la rândul lor sunt

---

[35] T. Andrews, - *About energy,* Ed. Mainroad, Dublin, 1994, pg.24.
[36] P. Jitariu, - *Biostructuri şi câmp electromagnetic,* Ed. Academiei, Bucureşti, 1980, pag.155.
[37] Procedeu de fotografiere într-un câmp de înaltă frecvenţă.

alcătuite din acelaşi substrat şi anume din energie.”[38]

IV.2. Transfer energetic. Am ţinut să facem această scurtă introducere deoarece, tot mai des, muzicieni, critici, cercetători, vorbesc despre un ***transfer energetic între interpret şi public*** şi mai ales a unui consum energetic important al muzicienilor – interpreţi (experiment al fundaţiei H. von Karajan).

Nu de puţine ori auzim mentorii spirituali ai tinerilor muzicieni interpreţi sfătuindu-i pe aceştia, înainte de o apariţie scenică, să consume o cantitate mică de glucoză sau ciocolată, pentru a spori rezerva energetică a organismului, să fie concentraţi, asemeni hipnotizatorului care reuşeşte să-şi captiveze asistenţa după propria voinţă. Se ştie că un mare artist, cu o puternică personalitate, poate să capteze atenţia publicului astfel încât în sala de concert să fie linişte deplină de la primele măsuri, acorduri.

Noi credem că transferul informaţional-energetic între interpretul muzical (emiţător) şi public (receptor) se realizează prin şi cu ajutorul undelor sonore, a vibraţiilor muzicii interpretate, dacă propria personalitate vibrează pe aceeaşi

---

[38] W. Heisenberg, - *Forţe în univers,* Ed. Academiei, Bucureşti, 1991, pag.134.

frecvenţă de unde cu *pulsul muzical* din partitură (implicit cu intenţiile compozitorului), cu instrumentul, scena şi sala, dar nu în ultimul rând cu publicul.

Metodele kinesiologiei muzicale, ramură ştiinţifică nou apărută în Occident, adaptate scopurilor terapeutice ale muzicii cu ajutorul medicinei din tradiţiile vechi orientale, alte metode moderne ce iau amploare în lume (metoda Schlaffhorst-Andersen, etc.) se bazează în principal pe latura energetică a fiinţei umane şi interacţiunea acestor forţe cu energiile mediului înconjurător. În acest sens, putem cita apariţia unei cărţi incitante la noi în ţară, scrisă de soţii Doina si Aliodor Manolea, energoterapeuţi, care pun accentul pe partea energetică a fiinţei umane. Ei consideră că sunt două componente care pot influenţa energetica umană, anume *amplitudinea* şi *frecvenţa pulsatorie.*

"Câmpul terestru pulsează la frecvenţa 1-30 Hz, puterea maximală se realizează între 7-10 Hz, frecvenţă la care creierul uman lucrează în condiţii normale."[39] Ei susţin că, în afara controlului sistemului nervos, asupra corpului uman acţionează un sistem de control

---

[39] Doina & Aliodor Manolea, - *Aura energetică,* Ed. Aldomar, Bucureşti, 2002, pag.52.

electromagnetic, cel care imprimă forţă vitală (bioenergia) organismului, idee cercetată, preluată din Orient şi aplicată de ramurile kinesiologiei muzicale, sportive, medicale, etc.

Tot ei afirmă că aceste câmpuri interacţionează cu materia şi o susţin, organizarea lor depinde de acţiunea unor stimuli, iar originea lor este în spaţiu şi este determinată de corpurile vibratorii reprezentate de astre.

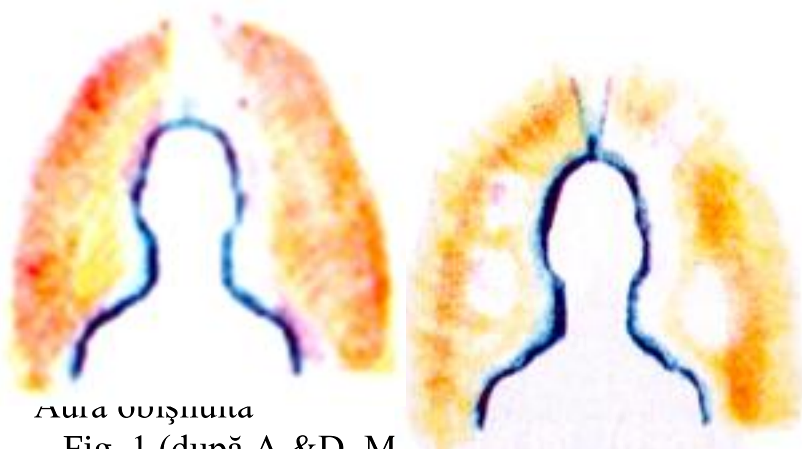
Cel mai interesant concept ni s-a părut cel conform căruia corpul uman este considerat ca fiind un *nucleu* înconjurat de straturi vibratorii succesive, asemănător cu modelul atomului lui Niels Bohr, pentru care fizicianul a fost premiat în 1913 cu premiul Nobel.

Acest concept l-am întâlnit şi în filosofia orientală de tip yoga, concept preluat în Occident la ora actuală prin intermediul kinesiologiei. Astfel, corpul uman ar fi *învelit* de o succesiune de 5-6 straturi vibratorii de substanţă subtilă (corp vital sau eteric, emoţional sau astral, mental, cauzal, spiritual şi atmic), distanţate şi centrate pe corpul fizic, fiecare având vibraţii, culori şi particule electrice diferite (vezi – Planşa 1, anexe).

Soţii Manolea arată că: “Centrii energetici astrali (emoţionali) sunt perturbaţi atunci când starea emoţională este exacerbată, indicând un

dezechilibru în corpul fizic. Corpul vital sau eteric (depăşeşte corpul fizic cu 1-10 cm) realizează matricea energetică a fluidului ce înconjoară corpul fizic, numit materie vitală, prin intermediul reţelei energetice formate din canale şi meridiane, asemenea punctelor şi meridianelor terestre."(Anexe – planşa I)

Corpul mental generează energie şi exclude emoţiile din procesul de gândire şi creativitate. Corpul cauzal presupune un control al emoţiilor, al puterii de concentrare şi păstrare a energiilor psihice. Corpul spiritual se poate modela prin sono sau meloterapie, fiind foarte dezvoltat la muzicieni."[40]



Aura obişnuită

Fig. 1 (după A.&D. Manolea)

[40] Ibidem, pag. 77.

Conform concepţiilor energetice moderne răspândite azi şi în Occident, importate sau influenţate de filosofiile orientale de mii de ani, artiştii, scena, sala şi publicul reprezintă un imens câmp energetic, cu donatori şi receptori.

IV.3. Fazele unei interpretări muzicale pe scenă

Înainte de concert, artistul este dornic de performanţă, totuşi nesiguranţa unui succes îi induce o stare psihică de nervozitate. Mulţi interpreţi o consideră ca fiind cea mai grea perioadă, adică aşteptarea – în ambele accepţiuni – din partea publicului, a criticii, a propriei personalităţi.

În cea de-a doua fază, decisivă pentru actul scenic, unde compozitor, muzică, interpret, public, scenă, sală trebuie să vibreze la unison pentru o performanţă artistică, influenţele, sfaturile, metodele sau măsurătorile psihologice sau fiziologice sunt de prisos.

Momentul interpretării cere artistului o perfectă linişte interioară, o concentrare mentală absolută, prin totala abandonare a gândurilor sau preocupărilor exterioare. Controlul energiei unui impuls motric în grade diferite, chiar înainte de transferarea sa în sunet, mai elocvent în nuanţele mici, cu o tensiune pe care o denumim de obicei *relief* sonor, e rezultatul intuirii frazării corecte.

Autocontrolul spontan al interpretului asupra execuţiei, conştiinţa pătrunderii conţinutului emoţional al partiturii, adâncesc echilibrul sufletesc şi starea de linişte interioară, creând satisfacţie psihică.

Momentul în care concentrarea psihică a interpretului atinge cota maximă de intensitate este pe scenă şi începe odată cu captarea atenţiei publicului. Trebuie să amintim că interpretul poate fi concentrat (psiho-energetic) şi relaxat (somato-muscular) în momente succesive de timp extrem de scurte, cele două procese interacţionând şi completându-se reciproc.

Stăpânirea de sine este un factor psihologic absolut necesar oricărei interpretări. Graba, enervarea, tendinţa spre superficialitate, pot fi înfrânte cu ajutorul acestui factor psihologic. Stăpânirea de sine este necesară nu numai în momentul apariţiei pe scenă, ci şi în dozarea emoţiilor artistice, în domolirea exploziilor temperamentale, în stabilirea ţinutei scenice şi a echilibrului interpretării.

Experienţa scenică a marilor solişti a demonstrat că exerciţiul repetat şi memorizarea atentă a textului muzical duc la siguranţă şi la învingerea parţială a emoţiilor. Conştiinţa interpretului că posedă la perfecţie întreaga partitură poate înfrânge orice dificultate, orice

teamă de lapsusuri[41] în memorare. O ţinută vestimentară demnă, o atitudine simplă, degajată, înlătură orice comentarii ale spectatorilor.

Atacarea cu siguranţă, corectă, a primelor măsuri are deseori un rol hotărâtor în derularea întregului concert. Un ton cald, amplu, degajat, imprimă de la început un climat care cucereşte îndată atenţia auditorilor. Cu cât un interpret este mai recunoscut, cu atât masa ascultătorilor solicită mai multă apropiere şi siguranţă, evitarea oricăror ostentaţii sau aroganţe.

Starea de calm, în plan strict tehnic, aplicând dualitatea concentrare-relaxare ne duce la principiul naturaleţei mişcărilor, care înseamnă respectarea necontrazicerii poziţiei şi mişcărilor naturale ale muşchilor şi articulaţiilor, astfel ca ele să funcţioneze optim. Aceste mişcări stau la baza unei tehnici virtuoze, cea bazată pe principiul recuperării bioenergiei.

Accidente întâmplătoare, uneori inevitabile, produse de zgomote sau alte manifestări supărătoare în timpul concertului, nu trebuie să afecteze starea de concentrare a interpretului.

Curajul nu înseamnă aroganţă faţă de public, ci credinţa în adevărul artei, gând care se

---

[41] Inhibiţie corticală temporară.

va comunica aproape telepatic în masa auditorilor.

Ţinuta scenică binevoitoare, reţinută şi relaxată, fără excesul sobrietăţii sau al aroganţei, o gestică şi o mimică naturală, fără exagerări stridente, care de cele mai multe ori pot provoca exact efectul invers celui scontat, adică stârnesc râsul auditorilor, trebuie studiate de tânărul interpret în faza pregătitoare. De cele mai multe ori, interpreţi celebri (ex. Lipatti), au studiat în oglindă fiecare gest scenic, chiar mersul pe scenă, repetiţiile înaintea unui concert derulându-se în ţinuta (vestimentaţia) scenică, pentru a se acomoda cu gestica şi atmosfera sălii.

Din punct de vedere energetic, interpretul trebuie să fie deschis în faţa publicului pentru a recepta şi a transmite energie şi dragoste prin intermediul muzicii. Cei care se tem să privească în sală vor învinge această teamă numai dacă gândirea lor va fi pozitivă, dacă se vor dărui publicului prin arta sonoră, fără reţinere. Acea stare a interpretului, văzută îndeobşte ca o *transă,* este o concentrare şi relaxare în acelaşi timp asupra redării muzicale. Aparenta lipsă de efort traduce un dozaj echilibrat, care, fară a-i depăşi forţele, i le solicită din plin. În această mobilizare optimă a potenţialului energetic datorată concentrării, relaxarea este un act dinamic,

asemenea unui arc gata să-şi reia efortul instantaneu, acumulând energie în vederea următoarei tensionări.

Relaţia concentrare-tensiune-relaxare se arată ca fiind stabilă, de echilibru energetic, permiţând astfel funcţionarea principiului recuperării energiei, atât în planul strict biologic cât şi în cel spiritual.

"În timp ce în cadrul unui *feed-back*[42], sistemul (organismul) îşi controlează ieşirile pe baza unor informaţii din trecut, acesta îşi poate optimiza activitatea pe baza unor aprecieri proiectate în viitor, adică a principiului *feed-before*."[43] Acest principiu vizează raporturile sonore ce se crează de fiecare dată de către interpret, irepetabile întocmai a doua oară, sau oricând altădată.

Alături de modelarea sonorităţii şi a intensităţii emoţionale, supuse unui control de tip feed-back pe durata execuţiei, al doilea principiu, feed-before, e pur sonor, subsumat logicii formale şi simbolice a lucrării interpretate.

Minuţiozitatea cu care e stabilită dinainte frazarea, creşterile sau descreşterile, a tensiunilor

---

[42] Conexiune retroactivă prin care reacţia produsă de un sistem este retransmisă acestuia.

[43] C. Arseni, - *Neurocibernetica şi Psihocibernetica,* Ed. Medicală, Bucureşti, 1979, pag.153-157.

cu punctele culminante si rezolvările lor, toate reperele formei, pe care interpretul le fixează temeinic dinainte urmărindu-le în mod reflex în cântat, lasă loc unei aprecieri a raporturilor sonore în chiar momentul naşterii lor.

Deciziile aproape instantanee ce apar – mici modificări, mereu altele – contribuie la instalarea unei stări de *improvizaţie*, de mişcare spontană a gândirii interpretative care înmoaie rigiditatea, împrospătează expresia, insuflă viaţă emoţiei proprii şi o face credibilă şi transmisibilă.

Vom admite că pentru majoritatea instrumentiştilor actul de redare artistică are cu prioritate o bază mecanică, cea a *stereotipiilor dinamice*. Considerăm că psiho-mentalul interpretului primează, deoarece decalajul aproape insesizabil între reprezentarea sonoră şi efectuarea ei constituie intervalul în care acţionează principiul *feed-before*, iar odată cu sunetul concretizat intervine la fel de rapid controlul sau corecţia, dacă este cazul, adică principiul de *feed-back*.

În sfârşit, *ultima fază* a actului scenic constituie pentru artist, odată cu aplauzele, o dorinţă de însingurare, de evadare, ca apoi să redevină o persoană privată. Este poate cea mai dificilă perioadă, când trebuie să accepte autocritica, critica sau laudele colegilor, cea a

ziarelor, a interviurilor, a publicului care-l felicită.

Pentru unii artişti, această etapă reprezintă o eliberare energetică necesară, cu satisfacţiile şi dezamăgirile psihice inerente oricărui interpret care doreşte să atingă perfecţiunea, pentru că în artă nu există stare pe loc (menţinere la acelaşi nivel), există doar progres sau regres.

Un fapt constatat de mulţi artişti după o experienţă scenică îl reprezintă încărcarea psiho-energetică; deşi fiziologic resursele energetice par a fi consumate, există suficiente rezerve şi mai ales disponibilitatea psihică eliberată de stres, astfel că deseori auzim expresii de genul: “Acum aş dori să continui să cânt, sau să reiau primele lucrări interpretate.” Aproximativ la fel se petrec lucrurile după un examen.

IV.4. Fenomenul spaţialităţii locului unde se consumă actul artistic i-a preocupat deopotrivă pe artişti, organizatori, arhitecţi şi constructori, din cele mai vechi timpuri şi până astăzi.

În aproape toate culturile şi civilizaţiile lumii, spaţiul si timpul în desfăşurarea creaţiei artistice a reprezentat oglinda forţelor şi energiilor cosmice raportate la dimensiuni

terestre. Piramidele egiptene, templele şi amfiteatrele greceşti sunt doar câteva exemple în acest sens. În cultura indiană spaţiile mici ofereau cercul energetic ideal între artist şi public, deoarece concepţia lor se bazează pe transferul energetic; astfel un mare artist va reuşi să determine spaţiul din jurul său să vibreze odată cu propriile vibraţii, iar curgerea temporală devine aproape imperceptibilă.

Din Evul Mediu şi până la începutul secolului al XIX-lea putem constata o creştere considerabilă a spaţiilor destinate producţiilor artistice din castele, biserici, săli de concert si operă, datorită amplificării numărului artiştilor pe scenă, în orchestră, chiar a publicului.

Astăzi, pe lângă dimensiunile mari ale sălilor, de obicei în formă dreptunghiulară, a crescut si numărul acestora. În pofida grandorii unor manifestări artistice pe stadioane sau săli enorme, imprimările de calitate, dar şi concertele sau recitalurile marilor artişti au loc în spaţii restrânse.

Forma sălii sau a scenei are o mare importanţă pentru artistul interpret, asemeni calităţii instrumentului său, deoarece de aceşti doi factori fizici, care corespund sau nu legilor

acusticii[44], depinde gradul de penetrare sau *umplere* sonoră a sălii, adică închiderea cercului sau câmpului energetic între artist şi auditori.

Pentru cultura japoneză cubul reprezintă forma ideală a comprimării energiilor vehiculate într-o sală de spectacole. În estul Asiei, prin forma scenei în semicerc se urmăreşte iluzia încetinirii curgerii temporale; un exemplu ar fi teatrul Kabuki din Japonia.

În sudul Asiei, dimpotrivă, cercul reprezintă forma de expresie a energiilor, care formează un lanţ energetic închis.

Noi considerăm că, indiferent de forma sălii sau a scenei, artistul trebuie să o privească şi s-o imagineze ca pe un câmp de rezonanţă a spaţiului şi timpului, ca pe un organism viu, în care forţe energetice contrare se atrag sau se resping, în funcţie de personalitatea celor aflaţi în acest perimetru.

Vom încerca în continuare să analizăm succint şi factorul obiectiv (publicul), care

---

[44] Acustica – (în limba greacă " a auzi ") – ştiinţa, parte a fizicii , care studiază fenomenele de producere, propagare şi receptare a oscilaţiilor sonore în funcţie de caracteristicile mediului în care au loc.

determină şi influenţează situaţia în care se află subiectul (interpretul muzician).

IV.5. În relaţia ***creator-interpret-public***, cel mai puţin cercetat, a fost tocmai publicul. **Publicul** este, privit prin prisma esteticii muzicale, "…ascultătorul ridicat la scară socială."[45] Se poate distinge între ascultător şi auditor: "…mulţi ascultă, dar nu toţi aud muzical, mulţi aud, dar nu toţi înţeleg, în sfârşit mulţi înţeleg, dar nu toţi *gustă*."[46]

Pentru a recunoaşte şi a deosebi multitudinea, divers întreţesută de publicuri, va trebui să constatăm: caracterul său colectiv, cel conştient (cu sau fără intenţie), şi în fine, caracterul său de opinie, adică funcţia sa socială.

Astăzi, publicul are la dispoziţie muzică mai variată şi mai bogată, dar şi publicul este nemăsurat mai mare, mai divers. Problema formării gustului muzical al publicului, depinde în mare măsură de valoarea creaţiei şi a interpretării, dar nu în ultimul rând de factorul educaţional.

Mulţi auditori vor sa priceapă sau să înţeleagă muzica asemeni reţetei unei mâncări sau băuturi, ei nu doresc să se transforme

---

[45] M. Voicana,M. Alexandrescu,V. Popescu-Deveselu, - *Muzica şi publicul* , Ed.Academiei,Bucureşti,1976, p. 14.
[46] Ibidem, pag. 15.

spiritual, îmbogăţindu-şi sufletul, cel mult vor să devină consumatori. Din această cauză, cât şi a lipsei de educaţie muzicală, sau din motivul necunoaşterii suficiente în raport cu colegii lor melomani, o parte a tinerilor renunţă să participe, nesesizând faptul că orice act educaţional presupune înainte de toate dorinţa de participare.

Relaţia *muzică-public*, poate fi considerată o rezultantă a acţiunilor educativ-formative, întreprinse de toate instituţiile care propagă fenomenul muzical, în special cele cu profil muzical, care determină o atitudine din partea publicului. Se impune o examinare a cauzelor care determină atitudinea unui public. Determinarea factorilor care condiţionează atitudinea publicului faţă de muzică este primordială. În funcţie de aceşti factori, vom putea trece la o a doua etapă, aceea a stabilirii tipurilor de atitudini faţă de muzică.

Problema criteriilor de apreciere a muzicii constituie unul din factorii care marchează *atitudinea publicului* în raport cu muzica ascultată. "Dintre factorii care au un rol important în această acţiune, trebuie menţionaţi: şcoala, instituţiile muzicale şi mass-media muzicală. În ceea ce priveşte tipul de atitudine faţă de muzică a publicului, putem diferenţia mai multe feluri şi categorii de auditori :

- publicul propriu-zis (cel care a intenţionat şi realizat audierea)
- publicul implicit (cel care a intenţionat altceva, dar a realizat audierea în mod conştient)
- publicul fortuit (cel care nu a intenţionat audierea, dar a fost pus în faţa ei în mod inconştient)"[47]

Opiniile publicului cu privire la o interpretare muzicală au de asemenea un impact important asupra stării emoţionale şi a tensiunii nervoase a artistului interpret. Această opinie, poate fi o declaraţie sinceră, exteriorizată ca atare, poate fi inexistentă, adică echivalează cu indiferenţa, sau poate fi disimulată, în sens aprobativ sau negativ, din cauze psiho-sociale (timiditate, snobism, complexe de inferioritate estetică etc.) .

Momentul cel mai dificil al oricărui interpret este contactul cu publicul. Masa de auditori, intimidează de cele mai multe ori, sau, în cel mai fericit caz, produce o stare de nelinişte, de emoţie şi anxietate. Interpretul s-ar putea să nu manifeste trac, dar este imposibil să nu fie emoţionat.

[47] M. Voicana, M. Alexandrescu, V. Popescu-Deveselu, - *op. cit.* , p. 15.

Acest moment dificil, al contactului imediat cu publicul, poate fi trecut mai uşor printr-o serioasă educare a voinţei. În clipa când interpretul este gata să înceapă execuţia, ar fi recomandabil ca acesta să-şi concentreze la maximum atenţia, să facă, pe cât se poate, abstracţie de public. Interiorizându-se, interpretul devine stăpân absolut pe sine, se identifică total cu compoziţia muzicală.

Prin întregul său comportament scenic, interpretul stabileşte pe parcursul execuţiei sale acel fluid magnetic care se ţese inevitabil şi din ce în ce mai puternic între el şi public. Comuniunea sufletească cu publicul trezeşte în rândurile spectatorilor şi auditorilor simpatia pentru artist. Odată stabilit acest sentiment, resimţit de interpret ca o undă benefică din partea publicului, acesta poate fi aproape sigur de succes. Pe tot parcursul interpretării scenice, artistul nu ar trebui să adopte nicio altă atitudine de comuniune cu publicul, în afară de fluviul sonorităţilor pe care le transmite în sală. Există deci un fenomen de *feed-back*. Priviri, surâsuri, ticuri nervoase, mişcări inestetice pot fi deseori dăunătoare.

Se ştie că publicul reprezintă unul din factorii care contribuie în mare măsură la succesul sau insuccesul interpretării muzicale.

Nivelul de pregătire şi educaţie muzicală a auditoriului formează şi crează un climat favorabil sau nefavorabil pentru artist.

Influenţa psihologică pe care o determină mediul ambiant este covârşitoare pentru interpret. O sală plină până la refuz, în care auditorii "gustă" şi înţeleg muzica, poate exercita asupra interpretului o influenţă reconfortantă, benefică şi creatoare; dimpotrivă, un mediu ostil, o sală lipsită de acustică, frigul sau căldura exagerată, un instrument necorespunzător, îl pot descumpăni pe artist şi pot duce la o scădere calitativă a nivelului interpretativ. De aceea, interpretul trebuie să încerce prin forţe psihice proprii să învingă stările depresive, anxietatea, să nu uite nobila misiune pe care o are, aceea de a fi transmiţătorul mesajului artistic al compozitorului.

CAPITOLUL V

Sfaturi adresate tinerilor solişti şi experienţa scenică a unor interpreţi celebri.

V.1. Interpretul este în acelaşi timp receptor şi creator. Interpretul face cunoştinţă cu opera de artă abia prin intermediul partiturii, deci drumul său spre lucrare este invers faţă de cel parcurs de creator. Compozitorul trăieşte sensul acelor idei, sentimente pe care vrea să le comunice înainte sau în timp ce scrie lucrarea, moment ce precede actul punerii pe hârtie, această trăire constituind miezul procesului de creaţie. În schimb, pentru interpret lucrarea muzicală este tocmai opusul acestui drum, anume o scriere precisă, cu anumite semne, pe care el trebuie să le decodifice spre a putea ajunge la intenţia compozitorului, ca apoi să o poată interpreta. El descoperă opera pentru sine, o analizează în detaliu, o reprezintă mental-auditiv, iar apoi, substituindu-se artistului-creator, mai exact compozitorului, elaborează şi dirijează fluxul sonor către consumatorul de artă, adică

publicul, conform talentului şi intuiţiei sale artistice. Ridicând punţi între creator şi contemplator, interpretul reuşeşte să transforme opera din starea virtuală, de partitură, în care a conceput-o autorul, în ipostaza de realitate vie, aşa cum o percepe receptorul.

Imaginea unui muzician interpret este totdeauna strâns legată de felul cum se manifestă personalitatea lui pe scenă. Cu greu poate fi despărţită de expresivitatea propriu-zisă a interpretării impresia pe care o produce fizionomia caracteristică a artistului, felul său de a ieşi pe scenă, ţinuta în faţa publicului, particularităţile de gestică şi mimică. La marii artişti, toate aceste laturi ale vieţii lor scenice se găsesc totdeauna într-o unitate inseparabilă. Ţinuta exterioară vie concordă cu cea interioară, cu esenţa artei lor.

După cum arată V. I. Delson, "…cu privirea hotărâtă, cu iuţeală şi cu siguranţa mersului – astfel apare E. Ghilels pe scenă; Sofroniţki se apropia de pian cu tot mai multă încetineală, parcă meditând adânc; o dezinvoltură artistică fără limite, dinamism, uşurinţă în

mişcări – iată prima impresie când intră în scenă cu paşi grăbiţi uscăţivul şi nervosul Richter."[48]

"Acela care se emoţionează numai şi nu caută să pătrundă sensul emoţiilor sale va rămâne doar amator şi nu va deveni artist profesionist"- spunea deseori Neuhaus.[49] "Înţelegerea sensului emoţiilor sale face din Richter un mare maestru."[50]

Este cunoscută maxima lui Herzen : "Chiar şi cea mai exactă definiţie, dacă este luată în mod mărginit, literal, poate fi dăunătoare." Este cât se poate de oportun să ne-o amintim când discutăm probleme de artă. Pătrunderea subtilă în sensul operelor muzicale cele mai diferite ca stil şi caracter este imposibilă numai prin simţ sau intuiţie; ea cere o dezvoltare a gândirii analitice şi sintetice, capacitate de abstractizare şi concretizare, iar în timpul execuţiei pe scenă, în prim plan trece expresivitatea artistică directă, deşi strunită de controlul intelectual.

În discursul interpretativ, muzicianul aflat pe scenă trebuie să dispună de o forţă imensă de convingere a auditorului, energie pe care o poate

---

[48] V.I.Delson, *Sviatoslav Richter,* Edit. Muzicală., Bucureşti, 1962, pag.52.

[49] Citat din articolul: A. Nikolaev – *Bazele şcolii pianistice sovietice,* rev.Muzghiz, Moscova,1954, pag.16.

[50] V.I.Delson , *op. cit.*, pag.36.

acumula doar acel artist, el însuşi emoţionat în cadrul recreării operei muzicale. Virtuozitatea,[51] atunci când nu abuzează de funcţiunile ei, îl are în vedere pe artistul care "….cu ajutorul tehnicii exterioare nu-şi acoperă goliciunea interioară, ci calific astfel pe artistul cu o imensă forţă de a impresiona mediul care-l ascultă." - spune Lunacearski.[52]

"Cel mai ingrat mijloc de a-ţi asigura perenitatea este arta interpretării muzicale. Este forma cea mai fluidă, izvorâtă din tăcere şi întoarsă la tăcere din clipa când s-a sfârşit bucata." - afirmă C. Delavrancea.[53]

Începem investigaţia noastră, nu întâmplător, cu Mozart.

V.2. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) a fost auzit şi preţuit cum se cuvine de aristocraţia vieneză, totdeauna dornică de emoţiile tari provocate de exhibiţiile copiilor excepţionali. Astfel, în vara anului 1762, muzicianul de 6 ani se afla pe drumul ce duce spre Viena, drum ce avea să fie presărat cu

---

[51] Provine de la cuvântul de origine latină - *virtus* - (virtute), care implică noţiunile de curaj, risc şi hotărâre.

[52] A.V.Lunacearski, *Problemele sociologiei muzicii,* Ed. G.A.H.N., Moscova,1927, pag.83.

[53] Cella Delavrancea , *Dintr-un secol de viaţă* , Ed. Eminescu, 1988, pag.367.

strălucitoare izbânzi dar şi cu multiple suferinţe. Iată câteva mărturii oferite de sursele bibliografice. I. Weinberg ni-l prezintă astfel pe Mozart :

"Copilul de 6 ani, când îşi văzu reprodus de câteva ori chipul în oglinzile imensei încăperi, *se sperie* de-a binelea. Maria Tereza aşeză copilul pe scaunul din faţa clavecinului şi-l rugă să cânte ceva. Mâinile mici, de păpuşă parcă, *tremurânde de emoţie* ale băieţelului, atinseră clapele şi improvizară îndelung. Oamenii din sală îşi ţineau răsuflarea. Fericit, copilul umplea sala cu efluviile unei armonii ce se revărsa necontenit. O mână osoasă netezi buclele blonde ale lui Mozart. Mâna era aceea a lui J. Haydn,care privea înduioşat către copil."[54]

"Strălucitoarele haine care-l îmbrăcau pe Mozart nu puteau ascunde drama micului trup ce trăda o *debilitate fizică congenitală*. Necontenitele *emoţii*, mesele neregulate, oboselile studiului amestecate cu ale drumurilor şi nopţilor de nesomn (*stres*), toate acestea au apăsat greu pe umerii firavi ai micului Wolferl. Ceea ce era de aşteptat se petrecu: copilul se îmbolnăvi grav."[55]

---

[54] I.Weinberg , *W.A.Mozart* , Ed. Muzicală, Bucureşti, 1962, pag. 9.
[55] *Ibidem.* , pag.14.

"La vârsta de 6 ani, Mozart era un clavecinist şi organist de factură deosebită, iar între 6 şi 17 ani a întreprins lungi călătorii de concerte."[56] Acest efort prelungit a avut repercusiuni mai târziu asupra sănătăţii sale.

"În decembrie 1769, Mozart a apărut pentru prima oară în faţa publicului italian. Programul concertului dat aci, la Verona cuprinde un Trio de Boccherini. *Inima nu se odihneşte, bătăile ei cresc, devin mai puternice*, mai *de nestăpânit*. Când lumea începu să aplaude, Mozart *rămase ţintuit* în fotoliu."[57]

Putem lesne observa starea de stres şi emoţie de care era cuprins micul Wolferl pe scenă. "Idomeneo reprezenta o pagină nouă în istoria operei germane. Publicul, care umplea până la refuz sala operei din München în seara de 29 ianuarie 1781, a simţit şi înţeles lucrul acesta. În loja din dreapta, Mozart îşi stăpânea cu greu *emoţia*, era mândru şi mulţumit."[58]

"<< Sunt câţiva ani buni de când te-am ascultat la palatul Schoenbrunn. Peste mine s-a aşternut grea şi apăsătoare întîi vara, iar acum amurgul vieţii. Sunt nespus de mulţumit să constat că dumneata străluceşti în minunata

---

[56] *Ibidem*, pag.45.
[57] *Ibidem*, pag.103.
[58] *Ibidem*, pag.114.

primăvară a artei muzicale.>>[59] Mozart recunoscu în cel ce rostise cuvintele de mai sus pe marele J. Haydn. Mişcat, *copleşit de emoţie,* Mozart luă mâna veneratului maestru şi o apăsă cu nemărginită dragoste pe piept, pe inima lui."[60] Putem să definim după acest citat firea emotivă şi tandră a lui Mozart. După cum ne arată aceeaşi sursă : "Mozart n-a fost, din punct de vedere fizic, un bărbat nici frumos şi nici impunător. Era mic de statură, slab, cu faţa întotdeauna palidă. Părul era bogat, blond; ochii albaştri deschişi se aprindeau ca o văpaie atunci când cânta sau vorbea despre muzică."[61]

Iată ce mărturiseşte Mozart tatălui său, într-o scrisoare datată 17/18 octombrie 1777, Augsburg, referitor la emoţii "….am avut onoarea, ca trei sferturi de oră să cânt la un bun clavicord, construit de Stein. M-am *emoţionat* la început, dar apoi am improvizat şi am cântat la *prima vista* tot ce am găsit, între altele, câteva bucăţi foarte drăguţe de un oarecare Edelman."[62]

Esenţialul din viaţa unui mare creator de artă este însăşi opera lui. Asupra unui suflet atât

---

[59] J.G.Prod'homme , *Mozart, raconté par ceux qui l'ont vu*, Ed. Galimard, Paris, 1936, pag 54.
[60] I.Weinberg , *op. cit.* , pag.127.
[61] *Ibidem* , pag.141.
[62] W.A.Mozart, *Scrisori,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968, pag. 28.

de sensibil, de receptiv şi entuziast ca cel al marelui Mozart, detaliile de viaţă pot îmbrăca o importanţă deosebită. Ele pot motiva un şoc, o emoţie capabilă a se traduce într-o nouă manifestare artistică, într-un cuvânt trăirea artistului se reflectă cu fidelitate în creaţia sa.

V.3. Să parcurgem succint unele date referitoare la viaţa scenică, bogată în elemente de factură emoţională, a lui **L. van Beethoven** (1770-1827).

E. Herriot îl înfăţişează pe tânărul Ludwig astfel :

"Iată, în faţa unui clavecin, un copil de patru ani, scăldat în lacrimi, silit să repete la infinit exerciţiile. Cei din jur vor să facă din el un virtuoz, ceea ce nu înseamnă un muzician. Îndată ce a împlinit opt ani (în program se trecuse şase ani pentru a impresiona mai mult publicul), tatăl său l-a pus să apară în public, în sala Academiilor muzicale din Koeln. Deşi copilul nu suferea de *trac*, era vizibil *emoţionat* şi se spune că era la fel de precoce ca Mozart."[63]

"Tânărul mărunt de statură şi *modest*, pe care toţi îl laudă pentru *purtarea lui rezervată*, care la serbări apare în costum de curte, frac

[63] E. Herriot , *Viaţa lui Beethoven* , Ed. Eminescu, Bucureşti, 1979, pag.37.

verde, vestă înflorată, pantalon cu bucle, secondează pe maestrul său Neefe. Acesta precizează într-un articol scris în 1783, ce valoare avea la data aceea tânărul muzician de 13 ani : <<Ludwig van Beethoven… cântă la pianoforte cu un talent remarcabil…descifrează foarte bine…cântă cursiv *Clavecinul bine temperat* de J.S.Bach….va deveni cu siguranţă un al doilea Wolfgang Amadeus Mozart, dacă va continua cum a început.>>"[64]

"Tradiţia spune că în 1787, Beethoven i-a fost prezentat lui Mozart şi a improvizat în faţa lui nu fără oarecare *emoţie*. I se atribuie lui Mozart celebra frază multă vreme reprodusă: << Uitaţi-vă cu atenţie la acest om; se va vorbi despre el în lumea întreagă .>>"[65]

"Un martor anonim, care a asistat la serbările Capelei Electorale din Mergentheim, ni-l înfăţişează pe Beethoven la data de 12 noiembrie 1788: <<…l-am auzit improvizând şi se poate, după părerea mea, aprecia cu siguranţă virtuozitatea acestui om de preţ şi *delicat, după bogăţia aproape inepuizabilă a ideilor lui,* după felul cu totul original de a-şi nuanţa jocul pianistic şi după perfecţiunea cu care cântă. Dar

---

[64] Ibidem, pag 39.
[65] Ibidem, pag. 46.

Beethoven este, în afară de perfecţiunea tehnică, mai elocvent, mai important, mai expresiv, pe scurt, *cu mai multă inimă*: tot aşa de bun în *adagio* ca şi în *allegro*. Excelenţii instrumentişti din această orchestră îl admiră şi ascultă cu încordare când cântă el. Numai că e *modest,* fără nici o pretenţie, atât de *pudic*, atât de *timid*.>>"[66]

"Deşi Beethoven se produce numai ca pianist, trecând treptat de la virtuozitate la compoziţie, se exersează mai mult în arta variaţiunilor, se simte că puţin câte puţin capătă încredere în el, în ciuda *emoţiilor* de care poate nu va scăpa niciodată, cu toate rezervele lui Haydn, cu toată ostilitatea unor confraţi, ajutat de binevoitoarea prietenie a câtorva protectori."[67]

"Scrie şi cântă într-o mare *Academie*[68] un *Concert* în do major (op. 15) şi deşi *probabil emoţionat,* pentru a-şi arăta ataşamentul faţă de memoria lui Mozart, execută tot atunci un fragment din Titus. Plânge şi râde; dar, printre *emoţiile şi descurajările* lui, îşi găseşte salvarea în dragostea pentru arta căreia a hotărât să-i sacrifice totul. Am recunoscut prezenţa geniului, o forţă încă stângace oarecum, dar irezistibilă; o bogăţie de idei vii şi de teme care transformă şi

---

[66] Ibidem, pag.48.
[67] Ibidem, pag. 70.
[68] Aşa erau denumite pe atunci concertele publice.

dă conţinut afectiv desenelor contrapunctice ale tradiţiei; *emoţie* mai mult decât orice, căldură sufletească, pasiune."[69]

"În timp ce Beethoven improvizează la Praga pe o temă din Titus de Mozart, compozitorul Tomaschek îl aude :<< Modul uimitor de a cânta la pian al lui Beethoven, remarcabil prin dezvoltările îndrăzneţe ale improvizaţiei sale, *m-a emoţionat* într-un fel cu totul deosebit; m-am simţit atât de *adânc umilit în fiinţa mea cea mai intimă* încât n-am mai pus mâna pe pian mai multe zile şi numai dragostea nestinsă pentru artă şi judecata raţională m-au făcut să-mi reiau pelerinajele mele pe clape cu o sârguinţă şi mai înverşunată…[70]>>."[71]

"Iată-ne în sala Teatrului Imperial din Viena, la 2 aprilie 1800. Ludwig van Beethoven dă un concert în beneficiul lui…El execută un mare concert pentru pianoforte şi apoi improvizează pe o temă dintr-un imn al lui Haydn. Programul anunţa pentru sfârşit prima sa simfonie. Spre mirarea noastră, aflăm că ascultătorii au găsit lucrarea confuză şi îndrăzneaţă. Tema, în orice caz, era demnă de un

---

[69] E. Herriot, *op. cit*, pag. 76.
[70] J. G. Prod'homme, *op. cit.*, pag. 69.
[71] E. Herriot, *op. cit.*, pag. 86.

maestru tânăr, atât de *sensibil şi de grav, care căuta subiecte nobile şi emoţii înalte*."[72]

"Tot cam pe atunci, tânărul Karl Czerny e prezentat lui Beethoven; copilandrul observă cu pasiune pe acest om care s-a aşezat în faţa unui pianoforte. *Are o fire timidă şi emotivă*, poartă o vestă din stofă cu peri de culoare gri care aminteşte imaginile populare ale lui Robinson Crusoe ; părul său negru cade în dezordine în jurul capului ; în urechi poartă un ghemotoc de bumbac înmuiat într-un lichid gălbui. Czerny remarcă mâinile sale puternice, degetele scurte şi groase; dar, îndată ce începe să improvizeze, nu se mai zăreşte decât *sufletul lui*. Triumfa cu adevărat în improvizaţie; era în el, în astfel de clipe, un fel de vrăjitorie, *o sublimă magie*."[73]

"Despre respectul său faţă de artă, el s-a exprimat în mai multe declaraţii: nici una nu e *mai emoţionantă* ca această profesiune de credinţă scrisă pentru o mică pianistă, căreia îi mulţumea pentru un mic cadou (un portmoneu). <<*Adevăratul artist*, îi scrie el, *nu are orgoliu*; el ştie că arta nu are limite; simte în sinea lui cât e de departe de ţel şi în timp ce alţii îl admiră,

---

[72] *Ibidem.*, pag. 100.
[73] *Ibidem*, pag. 108.

poate, *el suferă* că nu a ajuns acolo unde străluceşte soarele.>>"[74]

"În decembrie 1822, publicul vienez e invitat la un concert unde un mic miracol de vreo zece ani urma să cânte. După concert, copilul-minune e condus la Maestrul din Bonn, în sărăcăciosul lui apartament. << Ha! ha! strigă Beethoven. Ce băiat admirabil! Eşti de pe acum cineva! Eşti un om fericit şi vei face fericiţi şi pe alţi oameni!>> Când Franz Liszt, înainte de a pleca la Paris, a dat în 1823 concertul lui de adio la sala Reduta, Beethoven a venit şi l-a consacrat, sărutându-l pe frunte."[75]

Unul din contemporani, Camille Pleyel, într-o scrisoare adresată mamei sale, descrie firea emotivă lui Beethoven :

"Ca de obicei, s-a lăsat rugat mult timp şi până în cele din urmă, aproape cu sila, a fost împins de către doamne la pian. Vizibil *emoţionat,* Beethoven începu să improvizeze într-o manieră strălucitoare, originală şi grandioasă…….După asemenea improvizaţii, Beethoven izbucnea într-un puternic râs hedonic."[76]

---

[74] *Ibidem,* pag. 237.

[75] *Ibidem,* pag. 299.

[76] *Apud* J.G. Prodhomme, *Beethoven văzut de contemporani – scrisori, memorii,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1970, pag. 90-92.

Iată aşadar, faţa mai puţin cunoscută şi analizată a lui Beethoven, *o fire timidă şi emotivă*, suferind pe tot parcursul vieţii sale scenice numeroase victorii şi eşecuri, nerenunţând nici o clipă la arta sa.

V.4. Spre deosebire de *Maestrul din Bonn*, iată cum ne apare **Franz Schubert** (1797-1828), descris de V. Konen :

"Într-o perioadă când începea să se afirme stilul concertistic de virtuozitate, lipsa unui studiu susţinut, menit să dezvolte o strălucită tehnică pianistică, a fost mai târziu una din cauzele ce l-au ţinut pe Schubert departe de estrada sălii de concert, care în secolul XIX devenise mijlocul cel mai sigur de popularizare a muzicii noi, mai ales în cazul compoziţiilor pentru pian.

Ulterior, a încercat să-şi înfrângă *timiditatea de care suferea în prezenţa unui auditoriu numeros*. Este drept că lipsa de experienţă concertistică era compensată de puritatea şi seriozitatea gustului şi preferinţelor muzicale ale compozitorului. Caracteristic e faptul că din aproape o mie cinci sute de lucrări,

câte a compus Schubert, numai două au fost în mod special destinate estradei de concert."[77]

"Schumann, care a fost printre primii admiratori ai compozitorului romantic de la Viena, a scris că acesta << nu a fost nevoit să înfrângă mai întâi pe virtuozul din el.>>"[78] Iată cum îl descrie aceeaşi sursă :

"*Lipsit de prestanţă*, neîndemânatic şi *sfios*, nu avea maniere elegante, Schubert ne apare ca un bărbat foarte scund, îndesat, chiar bondoc, cu trăsăturile mari şi o privire atât de mioapă, încât îi era cu neputinţă să se lipsească de ochelari. Coloritul gingaş al feţei, lesne schimbător sub impulsul unor sentimente de moment, aşa cum se întâmplă adesea la *oamenii foarte emotivi*, ca şi părul castaniu foarte bogat şi ondulat, atenuau ceea ce era neatrăgător în chipul şi silueta lui. Prietenii îl porecliseră *Bufti* (Schwammerl). Nu este o întâmplare faptul că acest muzician genial, care avea o facilitate unică în a descifra la prima vedere partiturile cele mai complicate şi care atinsese un nivel înalt de măiestrie pianistică, *nu a devenit nici dirijor, nici concertist.*"[79]

---

[77] V. Konen, *Franz Schubert,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1963, pag. 15.
[78] *Ibidem*, pag. 16.
[79] *Ibidem*, pag. 55.

În dorinţa de a-l întâlni pe Beethoven, Schubert se hotărî să-i ducă acestuia un caiet cu variaţiuni la patru mâini ce i le dedicase. Unii biografi susţin că, negăsindu-l acasă, Schubert ar fi lăsat caietul unui servitor. Există însă şi o altă versiune, potrivit căreia Schubert, *extrem de emoţionat* de această întâlnire cu idolul său, i-a strecurat acestuia în mână caietul şi fără să fi rostit o singură vorbă, a ieşit din casă în goană.

"În sfârşit, în 1827 Beethoven s-a arătat foarte impresionat de câteva lieduri de Schubert, care-i parveniseră prin intermediul lui Schindler : <<Schubert poartă într-adevăr în el o scânteie divină.>> - a spus atunci Beethoven, exprimându-şi totodată dorinţa de a cunoaşte şi alte lucrări ale tânărului compozitor. Dar când Schubert, izbutind în cele din urmă să-şi biruie *timiditatea*, veni la Beethoven, îl găsi pe patul morţii."[80]

"Primul concert organizat la Viena şi consacrat în întregime operelor lui Schubert, la a cărui realizare compozitorul visase zadarnic atâţia ani, avu loc în martie 1828 cu participarea compozitorului (ca acompaniator la pian). În mod cu totul neaşteptat pentru compozitor, succesul concertului a fost imens, atât artistic cât şi

---

[80] *Ibidem*, pag. 70.

material. Începu să se gândească la organizarea unor concerte viitoare, dar la numai câteva luni după acest eveniment, care părea să prevestească o cotitură în relaţiile dintre Schubert şi marele public muzical al Vienei, la 19 noiembrie 1828, compozitorul a încetat din viaţă, doborât de tifos."[81]

V.5. În continuare dorim să prezentăm câteva date din experienţa scenică bogată a lui **Niccolo Paganini** (1782-1840), unul dintre cei mai vestiţi violonişti ai timpului şi care a ştiut să-şi învingă *emoţiile* de fiecare dată, asemeni marelui pianist şi compozitor Franz Liszt.

J. Ianegic ne oferă câteva informaţii preţioase:

"Putem să considerăm concertul din 26 mai 1794, ca fiind cel dintâi concert public şi mare succes violonistic al lui Paganini (11 ani), până la 16 iunie 1837, când va da la Torino, ultimul concert (un concert în beneficiul săracilor), fiecare apariţie a sa pe o estradă va fi o desăvârşită victorie artistică şi presa va publica dări de seamă ditirambice despre arta celui mai mare violonist al tuturor timpurilor."[82]

---

[81] *Ibidem,* pag. 70.

[82] J. Ianegic, *Niccolo Paganini,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1962, pag. 14.

Introducând în programele sale propriile compoziţii pline de pasaje de virtuozitate, el manifestă două trăsături de caracter: *voinţa de a surprinde*, ceea ce este specific spiritului romantic, şi *trăirea în actualitate*.

"Concertul dat la Livorno în 1811, a fost tulburat de o serie de incidente care, în loc să-l compromită, l-au dus la un adevărat triumf.

Înainte de a intra pe scenă, Paganini călcă într-un cui şi se înţepă la călcâi; auditorii, când l-au văzut şchiopătând, au zâmbit; el începu să-şi potrivească vioara pe umăr, dar tocmai atunci căzură lumânările puse la pupitru, şi publicul începu să râdă zgomotos; *fără să se tulbure*, Paganini atacă primele măsuri, dar acum i se rupse coarda mi. S-ar fi spus că în seara aceea concertul este ratat; el însă continuă să cânte *emoţionat şi iritat* pe trei coarde, iar asistenţa a fost uluită şi l-a răsplătit cu aplauze furtunoase. Astfel s-a deprins Paganini să provoace aplauze cu mijloace care puneau în valoare virtuozitatea sa excepţională."[83]

"Şi ce însemna pentru Paganini un concert, ne spune doctorul Bennati, un tânăr şi eminent medic din Mantova, care l-a îngrijit la Viena. El ne-a lăsat un *amplu studiu despre fiziologia*

---

[83] *Ibidem* , pag. 38.

organismului său: <<…după ce executa o piesă, părea un om cuprins de un *acces de epilepsie*; avea *pielea rece* şi acoperită de *transpiraţie abundentă*, ceea ce făcea necesar să i se pună în spate o blăniţă; *pulsul nu i se mai simţea,* iar dacă era întrebat ceva ori nu răspundea, ori răspunsul său era foarte scurt şi adesea fără legătură cu întrebarea. În noaptea următoare concertelor *nu putea să se odihnească*, ci rămânea într-o *stare de agitaţie continuă*.>> Dar oricât ar fi fost de obositoare, concertele erau o necesitate vitală pentru el şi se dedica cu bucurie muncii de compozitor."[84]

"În seara de 1 decembrie, la Praga, uşa se deschide şi Paganini intră cu înclinaţii adânci şi aproape umile. O statură înaltă, dar vizibil încovoiată de boală, *o fizionomie expresivă şi plină de spirit, totuşi palidă ca moartea*.

Dar succesul obţinut nu împiedică să i se pună în discuţie talentul, să apară critici severe, care, ajungând în anul următor la cunoştinţa *tânărului Chopin, îl intimidează şi îl hotărăsc să renunţe a da concerte la Praga*…<<N-aş vrea să stric ceea ce am reuşit la Viena – scria Chopin familiei sale – chiar şi pe Paganini l-au discutat

[84] *Ibidem,* pag. 74.

aici.>>[85] Scrisoare publicată ulterior într-un volum de corespondenţă. "[86]

"După epuizarea numărului de concerte programat, este *atât de emoţionat* de manifestările auditorilor şi ale orchestrei, încât publică o declaraţie, în care spune: <<Cea mai mare ambiţie a unui artist este de a fi primit de cunoscători cu acea participare afectivă, de a fi salutat cu acel entuziasm care să-i arate că efortul său nu a rămas zadarnic. În cele şase concerte pe care am avut cinstea să le dau în faţa dumneavoastră, onoraţi locuitori ai Frankfurtului, mi-aţi produs acest sentiment plăcut şi adânc.>>

O asemenea activitate ar fi doborât pe orice om sănătos. Paganini dimpotrivă, pare că se întăreşte; *contactul cu publicul*, aplauzele şi toate celelalte manifestări de admiraţie *îi introduc în organism o energie inepuizabilă*, care-l ajută în efortul de continuă autodepăşire."[87]

"În seara de miercuri 9 martie 1831, sala Operei din Paris era ticsită de lume. Concertul a început cu *Egmont* de Beethoven, dirijat de

---

[85] Scrisoarea din 22 august 1829, trimisă din Praga, publicată în *Corespondencja Fryderyka Chopina.*

[86] J. Ianegic, *op. cit.*, pag. 77.

[87] *Ibidem*, pag. 84.

Habeneck şi apoi a păşit pe podium Paganini, *vădit emoţionat*."[88]

"În *Journal des Debats* se puteau citi următoarele rânduri semnate de compozitorul Castil-Blaze : <<Să ne felicităm că acest *vrăjitor* este contemporanul nostru, iar el să se felicite pe sine însuşi; dacă ar fi făcut să sune vioara în acest mod acum o sută de ani, l-ar fi ars pe rug ca vrăjitor; şi azi nu sunt sigur că nu va fi…>> arată autorul."[89]

"În seara concertului de la Dublin în 1832, Paganini intră pe scenă însoţit de George Smart, directorul orchestrei şi fură primiţi cu obişnuitele aplauze. În timp ce, strunind coardele viorii, încerca probabil să-şi stăpânească *emoţia care-l cuprindea de obicei înainte de a ataca primele măsuri*, un auditor a strigat :<<Urrah, Signor Paganini, bea o înghiţitură de whisky şi sună încă o dată clopoţelul !>>"[90]

V.6. După ce am urmărit evoluţia scenică a lui Niccolo Paganini, să ne aplecăm asupra vieţii scenice a marelui pianist şi compozitor **Franz Liszt** (1811-1886).

După cum arată Th. Bălan: "Ceea ce încânta pe nobili la Paris, care nu aveau

---

[88] *Ibidem* , pag. 96.
[89] *Ibidem*, pag. 97.
[90] *Ibidem*, pag. 111.

cunoştinţe muzicale mai aprofundate, era darul improvizatoric al micului artist de numai 11 ani. Niciodată micul Liszt nu şi-a pierdut *stăpânirea de sine, modestia* şi *echilibrul* în faţa laudelor nemăsurate ce i se aduceau."[91]

"Primul concert public a avut loc la data de 7 martie 1824, concertul fiind organizat pe scena Teatrului italian de operă. Cronica relatează că <<s-a prezentat *nestânjenit* şi *fără timiditate*.>>Atitudinea sa nu era aceea a unui copil când scria :<<nu devii mai bun din cauza laudelor şi nici mai rău din cauza insuccesului.>>Citea mult, se culca târziu şi *suferea* ore întregi de *dureri de cap*." - ne spune Th. Bălan.[92]

"Liszt nota pe unele compoziţii *con soma passione*. Încordarea *emoţională* spre care tindea era foarte intensă. Se străduia în interpretările sale să convingă cu *dramatismul*. Pentru el, scena pe care-şi prezintă drama e *pianul*. El ştie să cucerească publicul fiindcă *este actor înnăscut*. La el exista un *echilibru între elementul raţional şi cel emoţional*."[93]

---

[91] Th. Bălan, *Franz Liszt*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1963, pag 28.
[92] *Ibidem*, pag. 35.
[93] *Ibidem*, pag. 300.

În cartea sa *Despre arta pianistică,* marele pianist şi pedagog Neuhaus[94] vorbeşte despre *simţul dirijoral* pe care-l au unii mari interpreţi. Nu ştim dacă în afară de Liszt a mai existat veun interpret la care acest simţ să fi fost dezvoltat în aşa măsură.

V.7. Să urmărim în continuare evoluţia scenică a lui **Fréderic Chopin** (1810-1849), prieten cu Fr. Liszt, chiar din puctul de vedere al acestuia din urmă.

"La 8 ani, el a apărut într-un concert, cântând o poloneză şi un marş. La aceeaşi vârstă i s-au tipărit şi cele dintâi lucrări pentru pian. Înconjurat de faima unui *copil-minune*, Chopin şi-a continuat educaţia pianistică. În 1829, după ce cucereşte prin câteva concerte celebritatea la Varşovia, pleacă la Viena. În capitala Austriei a dat două concerte de pian întâmpinate cu elogii de critică şi public. Primul concert dat la 25 ianuarie 1848 în sala Pleyel din Paris i-a adus consacrarea. La 23 februarie 1848 reapare ca pianist în faţa publicului parizian, dar după acest concert, starea sănătăţii sale se înrăutăţeşte şi mai mult. *Constituţia firavă şi delicată* a lui Chopin

[94] H.G.Neuhaus, *Despre arta pianistică*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1960, pag 54.

nu-i îngăduiau exprimarea vijelioasă a pasiunilor sale."[95]

"Am reuşi oare să facem pe acei ce nu l-au auzit să-şi închipuie *vraja* unei poezii inexprimabilă prin vorbe, acea vrajă subtilă şi pătrunzătoare ca aceea a parfumului uşor şi exotic al verbinei sau etiopicei calle, flori ce nu-şi răspândesc mireasma decât în locuinţe puţin cercetate. Parfumul li se pierde ca *speriat*, când sunt prezente mulţimi compacte în mijlocul cărora aerul se îngroaşe şi nu mai păstrează decât mirosul pătrunzător al tuberosei în plină floare sau al răşinei în flăcări. Chopin, zicem, îşi dădea seama, că *nu avea nici o înrîurire asupra mulţimilor*. Era conştient că nu putea să mişte masele, căci acestea, întocmai valurilor unei mări, deşi maleabile la orice temperatură, nu sunt uşor de mişcat. El ştia că *nu era pe deplin preţuit* decât în reuniuni din păcate prea restrânse."[96]

"Chopin a spus odată unui artist prieten cu el :<<Nu sunt bun să dau concerte, căci *pe mine publicul mă intimidează*, mă simt *asfixiat* de respiraţiile precipitate, *paralizat* de privirile curioase, *amuţesc* în faţa feţelor străine; dar dumneata eşti făcut pentru concerte, căci chiar

[95] Fr. Liszt, *Frederic Chopin*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1958, pag. 12.
[96] *Ibidem*, pag. 82.

atunci când nu reuşeşti să-ţi câştigi publicul, ai totuşi mijloace cu care să-l domini.>> Noi credem însă, dacă ne este permis să o spunem, că acele concerte *oboseau mai puţin constituţia fizică şi mai mult sensibilitatea sa artistică*."[97]

"Deşi rare, au fost totuşi momente când l-am surprins *profund emoţionat*. L-am văzut *îngălbenindu-se* atât de tare, încât chipul său căpăta o *culoare verde şi cadaverică*. Dar în *cele mai vii emoţii, el rămânea stăpân pe sine*. În asemenea clipe, el era ca întotdeauna tot atât de zgârcit în cuvinte în privinţa sentimentelor sale. Chopin, care dintre artiştii contemporani proeminenţi, dăduse cele mai puţine concerte, *a cerut totuşi să fie îngropat cu hainele pe care le îmbrăca atunci când apărea în public*. Un sentiment firesc şi profund, decurgând din izvorul nesecat al entuziasmului său pentru arta sa, i-a dictat fără îndoială această ultimă dorinţă."[98]

Citãm rândurile lui Chopin în legătură cu apariţia sa scenică, dintr-o scrisoare adresată familiei sale, datată 27 februarie 1832, Paris :

"În asemenea clipe, în faţa ochilor parcă ţi se lasă o perdea de ceaţă, iar ritmul bătăilor

---

[97] *Ibidem*, pag. 83.
[98] *Ibidem*, pag. 114.

inimii îl simţi până în tâmple. Din sutele de chipuri îţi e cu neputinţă să desluşeşti cel puţin unul cunoscut….din fericire, îndată după clipa aceea, cea mai grea, a intrării în scenă, poţi atinge clapele albe de fildeş ale pianului….după introducerea orchestrei, degetele încep de la sine primul acord.”[99]

V.8. Iată părerea vestitei interprete a muzicii pentru pian a compozitorului **Gabriel Fauré** (1845-1924), **M. Long** :

"M-am întrebat uneori la ce imbolduri se supun anumiţi amatori care, *morţi de frică*, vor totuşi să fie ascultaţi. Este adevărat, *tracul* este ca supărarea din dragoste, o uiţi repede. *Sunt două feluri de trac*: cel care paralizează – şi în acest caz este mai bine să schimbi profesiunea – şi cel care îţi permite să ieşi din tine însuţi şi trece de îndată ce ai cântat primele note. *Un antrenament intens te poate apăra împotriva lui*.

Pe scenă, artistul este adesea o fiinţă dedublată. Totul se petrece cu bine din clipa când devii conştient că *celălalt* te ascultă. Este o senzaţie curioasă şi de invidiat…Din fericire, aceasta se întâmplă destul de des pentru ca astfel cariera noastră de interpret să fie cea mai

---

[99] Scrisoarea din 27 februarie 1832, trimisă din Paris, publicată în *Corespondencja Fryderyka Chopina*

frumoasă din toate, chiar dacă este cea mai de temut."[100]

"Repertoriul meu fauréan se îmbogăţea şi mă simţeam mânată irezistibil de dorinţa de a realiza acel mare recital. În seara aceea, *tracului meu foarte firesc,* i se adăuga şi *teama de a nu-l decepţiona pe Fauré*. Simţeam că *şi el era emoţionat* de această seară dorită, aşteptată şi…temută.

Un public numeros umplea sala Erard, atras de personalitatea autorului. Tot felul de sentimente se întâlneau la ascultătorii noştri: de bunăvoinţă şi ostilitate, într-un cuvânt era *un public de premieră,* capabil de cele mai diferite reacţii.

În după amiaza care preceda recitalul, culmea, ducându-mă să mai repet o ultimă oară pe pianul de concert aşezat pe scenă, îl întâlnesc pe maestrul Louis Diemer, care fiind de fel foarte imprudent, îmi spuse în treacăt : <<Doar nu o să cânţi tot acest program pe dinafară ?>> *Am simţit că mi se face rău,* pentru că nu mă gândisem la asta…şi, pe deasupra, chiar înaintea concertului, atunci când îmi încălzeam degetele, în foaier am primit vizita celebrului Delaborde

---

[100] M. Long, *La pian cu Gabriel Fauré,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1970, pag. 82.

(ştiam că toţi colegii, profesori la Conservator, pândeau unele eventuale greşeli), care nu a găsit nimic mai bun să-mi spună decât această observaţie puţin încurajatoare: <<Dar, mica mea Margot, tu cânţi toate acestea pe dinafară ?>> Niciodată acest cuvânt, *par coeur,* atât de obscur în origine sa, nu mi-a părut atât de plin de sens…Hotărât, lucrurile nu mergeau bine. Când uşierul mi-a deschis *uşile scenei* – era să scriu *ale arenei* – eram atât de *impresionată* că a trebuit să mă reîntorc în grabă să arunc o ultimă privire pe note; *aveam impresia că nu mai ştiu cum începe prima piesă*. În fine, ca de obicei, minunea s-a produs. Când am intrat cu hotărâre în scenă, am văzut în primul rând de fotolii, chiar la piciorul pianului, pe marele organist orb Louis Vierne, acest minunat muzician pe care-l ştiam fauréan prin excelenţă. *Prezenţa lui m-a îmbărbătat. Bariera era trecută. Eram liberată de stăpânirea tracului*. În seara aceea, prezenţa lui Vierne a fost catalizatorul energiei mele."[101]

"Covârşit de *puternice emoţii,* de artă, *Fauré* admiră sincer pe Wagner, îi înţelege în adâncime caracterele genialităţii şi idealul urmărit şi realizat cu atâta forţă şi persuasiune. Fauré avea aceleaşi griji ca Mozart, Beethoven şi

---

[101] *Ibidem*, pag. 60.

Wagner. Muzica face numai bogăţia materială a editorilor. La 26 august 1900 s-a fixat data premierei lucrării *Prometeu*. Cine ar fi putut însă dirija decât tot Fauré ? Retuşurile şi repetiţiile *aduceau multă îngrijorare lui Fauré*. <<Totul vine prea târziu, mult prea târziu – spunea el – în sfârşit, deoarece există un Dumnezeu pentru beţivi, să sperăm că se va găsi unul şi pentru muzicieni.>> Fauré *se simte emoţionat* în ajunul zilei hotărâtoare şi aproape satisfăcut de istovitoarea muncă ce depusese."[102]

V.9. Să spicuim în continuare câteva păreri, despre prezenţa scenică a lui **Maurice Ravel** (1875-1937), în viziunea lui R. Alexandrescu :

"L-am auzit executându-şi *Sonatina* şi, ca partener al lui Enescu, *Sonata pentru pian şi violină* - ne istoriseşte violonista Helene Jourdan-Morhange, bună prietenă a lui Ravel - cât despre studiul pianului, foarte rar a putut fi auzit studiind tehnic. Avea o linie sonoră mordentă şi obiectivă, fel de a interpreta abia peste mulţi ani devenit modern. Era simplu în mişcări, expresiv în redare şi *impasibil pe figură*, vădit fiind că

---

[102] R. Alexandrescu, *Gabriel Fauré,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968, pag. 27.

totul se petrecea în *interiorul* fiinţei sale, urzită parcă toată din muzică."[103]

"Ravel nu iubea pianul – scrie Riccardo Vines, adăugând – ceea ce e foarte fericit lucru pentru noi."[104]

"Ca dirijor, prin fire şi convingeri, cât şi prin faptul că nu se considera un dirijor de profesie, nu făcea nici un gest care să depăşească *limitele fireşti ale personalităţii sale*, nu urmărea nici un efect de *maestro* în vederea unui succes pe podium.

Ca pianist, reda totul cu o *sobrietate* şi o *interiorizare* care nu puteau avea nimic izbitor. Totuşi, puţini pianişti puteau *explica* atât de bine compoziţiile sale ca însuşi autorul. În privinţa executării compoziţiilor sale, în care, după cum spune o glumă amicală, *totul e prevăzut*, până şi nota falsă (pusă de autor în text, pasă-mi-te ca să scutească pe executanţi de oboseala de a greşi) Ravel obişnuia să spună: <<Muzica mea nu se interpretează, ci pur şi simplu se execută conform textului şi tuturor indicaţiilor date.>> După un surmenaj apreciabil, în decursul unui turneu la Malaga, în timp ce-şi executa *Sonatina,* avu la sfârşitul primei părţi un *lapsus*. În imposibilitatea

---

[103] R. Alexandrescu, *M. Ravel*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1964, pag. 35.
[104] R. Vines, în *Revue Musicale*, Paris, 1925.

de a-şi regăsi firul continuităţii, avu totuşi prezenţa, ca fără a se opri, să adopte un salt, rămas neobservat pentru mulţi dintre invitaţi care nu cunoşteau lucrarea."[105]

V.10. Tot prin intermediul pianistei *M. Long* (1878-1966), vom cita câteva păreri referitoare la felul de interpretare a lui **Claude Debussy** (1862-1918).

"Într-adevăr, frumosul, *emoţia* sunt uneori de neexprimat….îmi spunea Debussy. El era un pianist incomparabil. Cum să uiţi supleţea, mângâierea, profunzimea tuşeului său!"[106]

"Pe scenă, Pachmann *vorbea publicului* ca şi Plante şi manifesta o *receptivitate bolnăvicioasă* faţă de mişcările din sală, ca Paderewski. Într-o seară, a cerut să fie închis nu evantaiul, ci partitura pe care urmărea un ascultător. Pe *Debussy* acest lucru nu îl deranja, el *era absorbit de muzică*. Într-o seară, Sauer cântă la bis *Mazurca* lui Debussy. Dar iată că de data asta, *o lacună de memorie* îl forţează să repete fără să vrea un pasaj înaintea faimoasei *coda*, să se-nvârtă în loc până ce-şi reluă firul. Nu

---

[105] R. Alexandrescu, *op. cit.*, pag. 57.

[106] M. Long, *La pian cu Claude Debussy,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968, pag. 28.

trebuie să spui nimic niciodată, gândii în sinea mea, cu tot succesul lui imens."[107]

V.11. Să urmărim viaţa scenică, bogată în evenimente emoţionale a marelui pianist şi compozitor **S. Rahmaninov** (1873-1943). Bajanov ne oferă date preţioase în acest sens.

"La început, Serioja *se fîstîci*, dar curând *căpătă curaj* şi degetele prinseră a-i alerga pe clape. În aceeaşi seară, bunicul şi *nepotul de 6 ani*, aşezându-se alături la pian, *uimiră* musafirii cu sunetele măreţe ale *Andantelui* din *Simfonia a V-a* de Beethoven."[108]

"Chiar de la primele măsuri îşi dădu seama că *Romanţa* de Ceaikovski nu putea fi cântată cu uşurinţa cu care cânta *Sonatinele* lui Clementi. Muzica aceasta *îl tulbura prin melancolia* ei sinceră, dar mai mult îl tulbura vocea Lenei. *Serghei era atât de emoţionat*, încât la un moment dat pierdu măsura."[109]

"Văzând pe vestitul său văr Ziloti pe scenă, printre instrumentişti, Serghei *rămase atât de uimit*, încât aproape că nu mai auzea ce se cânta. În pauză, mama îl duse în cabina artiştilor. Când uriaşul său văr cu ochi albaştri le ieşi zâmbind în

---

[107] *Ibidem*, pag. 43.
[108] N.D.Bajanov, *Serghei Rahmaninov*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1966, pag. 9.
[109] *Ibidem*, pag. 27.

întâmpinare, Serghei *se zăpăci* de-a binelea. *Inima i se făcuse cât un purice*, totuşi el cântă un *Rondo* de Mozart şi două *Lieduri* de Mendelssohn."[110]

"Levin şi Serghei erau bine pregătiţi, totuşi amândoi treceau prin *emoţii grozave*. Rubinstein stătea în foaier, dar când Serghei văzu coama neagră ce-i încununa fruntea mare, puternică, şi-i întâlni privirea mohorâtă pe sub sprâncenele stufoase, *îşi pierdu firea cu desăvârşire*."[111]

"La masa sărbătorească luă parte şi Ceaikovski. Cel dintâi se aşeză la pian Serghei. El n-a fost în stare să explice, după aceea ce s-a petrecut cu dânsul. Dintr-o dată, odaia dispăru, se lungi parcă, prefăcându-se într-un drum necunoscut ce se pierdea în depărtare. Apoi ceva porni în goană, în clinchet de zurgălăi…Ca prin ceaţă, Serghei îşi vedea mâinile alergând pe clape. Când sfârşi, *faţa lui ardea ca focul, inima îi bătea cu putere*. El se sculă cu *stângăcie* de pe taburet. Fără să spună o vorbă, Ceaikovski se ridică de pe scaun, se apropie de băiat şi-l sărută apăsat pe amândoi obrajii."[112]

"La examenul de absolvire, ţinut în faţa publicului la 7 mai 1892, Serghei cânta ultimul.

---

[110] *Ibidem*, pag. 32.
[111] *Ibidem*, pag. 43.
[112] *Ibidem*,pag. 48.

Sala era arhiplină, mulţi stăteau pe la uşi şi întindeau gâtul ca să vadă şi să audă totul.

După o consfătuire scurtă, Safonov a fost nevoit să se ridice şi să anunţe cu un zâmbet silit: <<Rahmaninov Serghei Vasilievici. I se decerne Marea medalie de aur şi titlul de artist; numele lui se va grava pe placa de onoare a Conservatorului.>> *Emoţionat şi intimidat*, Serghei se desprinse cu greu din îmbrăţişările prietenilor, *cu faţa roşie şi cu părul vâlvoi*. Dar ca din senin, o făptură înaltă îi aţinu calea. Era Zverev…*Radios şi emoţionat totodată*, Serghei nu era în stare să rostească nici un cuvânt."[113]

"Abia în ultima clipă, după ce luă bagheta în mână, îşi aduse aminte Rahmaninov că stagiul lui de dirijor se rezuma la cele trei spectacole cu *Aleko*, dirijate de el la Kiev. Primul tact al uverturii *îl umplu de groază* - i se părea că *pământul se scufundă sub picioarele lui*. Deodată totul se învălmăşi. Corul intră cu o jumătate de măsură prea târziu şi totul se prefăcu în haos. *Alb ca varul*, Serghei opri repetiţia, îşi aruncă privirea pe partitură, ca şi când s-ar fi aşteptat să găsească acolo explicaţia celor întâmplate."[114]

---

[113] *Ibidem*, pag. 98.
[114] *Ibidem*, pag. 147.

"În clipa aceea, printr-o uşă laterală, apărură unul după altul, mai întâi Rahmaninov şi în urma lui Ziloti - blond, cu ochi albaştri, înfloritor, *stăpânindu-şi* zâmbetul ironic. Rahmaninov - *palid, pământiu la faţă*, *foarte rezervat, obosit şi rece….Aceeaşi paloare*, aceleaşi gene aplecate asupra claviaturii. Numai în muzică se auzea din când în când *respiraţia lui întretăiată de emoţie*. *Fără voie, ea se transmitea şi celor ce-l ascultau*."[115]

"El *nu-şi exteriorizează emoţia* prin expresia obrazului ori prin mişcarea mâinilor sau a trupului; *imperturbabil*, el se dăruieşte cu toată fiinţa artei sale, scriau cronicile ziarelor la sosirea sa în America."[116]

"Vladimir Willschau îi scrie lui Serghei următoarele rânduri după concertul ce avusese loc la Teatrul mare din Moscova, ce cuprindea *Trei cântece ruseşti* de Rahmaninov :

<<Stăteam în rândul al doilea. Cortina s-a ridicat încet. Orchestra luase loc pe scenă, iar în spatele ei se înşira pe două rânduri corul; cei din fund s-au sculat în picioare. Se lăsase o linişte adâncă - nu se auzea nici o tuse, nici un foşnet. *Inima îmi bătea cu putere*. Când a început,

---

[115] *Ibidem*, pag.183.
[116] *Ibidem*, pag. 301.

acompaniat de un *pizzicato* din ce în ce mai accelerat, cel de-al treilea cântec, *am încremenit pur şi simplu*. Nu m-am mai putut stăpâni şi lacrimile au prins a-mi şiroi pe obraji. Nu pot să-ţi spun *cât eram de emoţionat*.>>"[117]

Tinerii pot memora şi urma sfaturile lui Rahmaninov :

"Rahmaninov socoteşte că *două însuşiri, proprii compozitorilor*, sunt *obligatorii şi pentru interpreţi*. Prima este *darul imaginaţiei*, a doua este *simţul coloritului muzical*. Acesta era propriu lui Anton Rubinstein în cel mai înalt grad. Interpretarea lui Rahmaninov variază de la o zi la alta. <<*Pianistul este robul acusticii*. Numai după ce am cântat prima piesă, numai după ce am verificat acustica sălii şi am simţit care-i atmosfera generală, ştiu în ce *dispoziţie sufletească* voi interpreta tot concertul…>> declara el."[118]

"Multora li s-a întipărit în minte pentru totdeuna apariţia lui Rahmaninov din 1940, în cadrul unui concert dat la Detroit. Iată ce scria una din cronici :

<<…Artistul acesta în vârstă de 67 ani continuă să se desăvârşească, devenind o

---

117 Ibidem, pag. 330.
118 Ibidem, pag. 333.

adevărată minune vie pe pământ. Se pare că el creează şi *interpretează cu aceeaşi uşurinţă ca şi cu douăzeci de ani în urmă* şi că progresează cu fiecare stagiune. Legenda spune că Liszt a fost cel mai mare pianist al tuturor timpurilor. Dar mulţi uită că el şi-a încheiat cariera pianistică la vârsta de 38 de ani, când muşchii îi erau tari ca oţelul şi mintea nu-i era îngreuiată de oboseala unui drum lung. Noi asistăm la naşterea unei legende şi mai uimitoare a unui titan al muzicii, care în pragul celui de-al optulea deceniu al vieţii sale *este capabil să imprime degetelor sale forţa unui adolescent* şi să subordoneze această forţă unei muzici de un nivel mai înalt decât acela la care a ajuns vreodată tânărul Liszt.>>"[119]

V.12. Să urmărim în continuarea demersului nostru, viaţa scenică a pianistei **Clara Haskil (**1895-1960), redată de J. Spycket.

"Prima apariţie în public a fetiţei de 7 ani, considerată *copil-minune* datează din noiembrie 1902. Deocamdată este ca o floare plăpândă, care trebuie ocrotită; *oboseala* pricinuită de concerte, dacă nu e luată în seamă, este ca o otravă. Nu-i plac manifestările exterioare şi *când se urcă pe podium ar vrea să poată ignora publicul*, căruia nu-i face nici o concesie, pe care abia îl salută

[119] Ibidem, pag.362.

stângaci, *ca şi cum prezenţa acestuia ar deranja-o*. Dar ceea ce trebuie reţinut este că în această perioadă, cunoscând o astfel de *nelinişte*, pe care o simte orice artist în momentul când apare în public, ea e prea sigură de ea pentru a simţi *tracul paralizant, spaima, panica* pe care le va simţi mai târziu până la ultimul său concert şi care vor face din fiecare intrare pe podium o veritabilă *dramă*… la 22 februarie 1920 are loc primul ei contact cu publicul după o întrerupere de 6 ani - un recital la Chateu-d'Oex - după acea triumfală seară de la Lausanne din 23 decembrie 1913. Ea nu a reînceput să studieze decât de câteva luni şi *este paralizată de trac, acest trac care nu o va mai părăsi niciodată de acum înainte*. Dă un recital la Lausanne, pe 24 mai 1920: *e bolnavă* - în sensul propriu al cuvântului - *de trac*, căldura este înăbuşitoare, pianul e dezacordat, dar ea depăşeşte totul."[120]

"Jean Correvon, care o însoţeşte pe Clara la trei concerte, povesteşte despre acest prim concert de la Neuchatel: Înainte de a intra în scenă, *era moartă de frică* şi mă temeam de un fiasco. Ca s-o încurajeze, *Ansermet o asigură că*

---

[120] J.Spycket, *Clara Haskil*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1987, pag. 60.

pentru el era şi mai rău. Doar în faţa pianului, Clara se regăseşte."[121]

Printre ditirambele criticilor, trebuie totuşi să cităm acest fragment dintr-un articol, după un recital la Vevey din 13 februarie : "O cronică ? Nu e cazul. Clara Haskil ştie ce ne-a dat; bineînţeles, la fiecare dintre apariţiile sale în public - *care înseamnă pentru ea tot atâtea trepte spre suferinţă* - este aclamată."[122]

"La începutul lui noiembrie 1922, Avram este cel care stabileşte programele nepoatei sale pentru cele două recitaluri de la Bucureşti. Clara, pe care *tracul o paralizează dinainte*, nu vrea să interpreteze aceste lucrări, dar nu îndrăzneşte să-l înfrunte pe unchiul său."[123]

"La sala Gaveau din Paris, în 1927, ea va concerta alături de celebrul violonist Ysaye pentru serile de sonate; *Clara e paralizată de trac*, dar când mărturiseşte aceasta fiului marelui violonist, acesta îi răspunde: <<*Mai puţin decât tatăl meu* !>> Eugene Ysaye are aproape şaptezeci de ani şi *n-a mai cântat în public de ani de zile*; cântul său se resimte de pe urma acestui fapt, dar publicul care umple sala la cele trei întâlniri (25, 29 martie, 1aprilie), regăseşte din

---

121 *Ibidem*, pag. 61.
122 *Ibidem*, pag. 69.
123 *Ibidem*, pag. 63.

când în când suflul şi sonoritatea uimitoare, care i-au adus gloria."[124]

"În timpul primelor contacte cu Casals, se simte *împietrită* în clipa când nu e în faţa pianului, se simte nedemnă de ilustrul său partener, iar *tracul* său dinaintea concertelor este îngrijorător. La orele 20, Clara e în pat: *are dureri de cap, temperatură şi e epuizată*. Îi e foame, dar *nu poate înghiţi nimic*. În 7 aprilie 1926, la orele 21 are loc primul concert la Lausanne cu celebrul violoncelist Pablo Casals - care nu mai cântase aici de treisprezece ani -, dar în clipa intrării în scenă se produce un incident pe care-l povesteşte chiar Clara: <<Când se deschise uşa, am fost văzuţi din sală, Casals, cu vârful arcuşului depăşind uşa, *aşteptând să mă hotărăsc să intru*, iar eu, înşurubată la intrare, ceea ce provocă un râs general. Casals îmi spuse *timid* : "Dacă am înainta puţin?..” apoi, pierzându-şi răbdarea, în cele din urmă străbătu singur scena cu pas hotărât, după care îl urmai şi eu…succesul, înainte chiar de a cânta, fu delirant !>>"[125]

”La Amsterdam, pe 26 octombrie 1930 va cânta avându-l pe Pierre Monteux la pupitru. La

---

[124] *Ibidem*, pag. 73.
[125] *Ibidem*, pag. 74.

repetiţie (Concertul nr. 2 de Chopin), totul se petrece minunat, şi dirijorul, care n-o cunoştea pe Clara, este entuziasmat. Dar în dimineaţa concertului, *pradă tracului său obişnuit*, Clara declară că nu va cânta. Curând îşi pierd capul, şi Monteux *furios*, intenţionează să modifice programul în ultimul moment. Bineînţeles, până la urmă cântă în mod *genial*, după propria expresie a lui Monteux - care totuşi, fript de experienţă, se va lăsa rugat înainte de a accepta un nou concert cu ea."[126]

"Raritatea apariţiilor sale în public îi măreşte şi mai mult *tracul*, care ia uneori forme neliniştitoare. Ea trebuie să cânte cu Orchestra Naţională şi cu Albert Wolff, *Dansul Macabru* de Liszt. Toată ziua *e la pat cu febră*; vrea să renunţe, dar cum *doctorul chemat de urgenţă nu găseşte nimic anormal*, sora sa Jana o convinge să cânte. *Palpitând de emoţie,* ea se aşează până la urmă la pian…uită că e bolnavă, cântă perfect, şi după concert, foarte veselă, observă că se simte minunat. Nu era decât *o manifestare ascuţită de trac*, pe care unii artişti o cunosc bine şi care *uneori a curmat cariere începute în chip strălucit*."[127]

---

[126] *Ibidem*, pag. 80.
[127] *Ibidem*, pag. 97.

"Dacă nu ar fi avut prietenia lui Lipatti, ar fi ajuns la disperare. Pot fi invidiaţi cei privilegiaţi să asculte aceste două temperamente de geniu. Astfel, după un concert la sala Pleyel - unde au cântat *Simfonia concertantă pentru două piane* de Lipatti -, a fost atât de nemulţumită de ea, încât îndată ce piesa s-a terminat, *asemenea animalelor care se ascund când sunt bolnave*, ea fuge fără a mai aştepta sfârşitul concertului. Înţelegerea lor era perfectă, dar Clara nu se putea împiedica de *a se judeca cu un exces de severitate*."[128]

"La Lausanne, în 23 ianuarie 1940, va avea pentru prima şi ultima dată în cariera sa *un vid de memorie*. Ea se opri şi spuse cu voce tare: <<Aşa nu merge...>> – şi reluă totul de la început. Niciodată asemenea accident nu se va mai produce, dar cu toată fenomenala sa memorie i-a fost întotdeauna *teamă* de acest *pasaj în gol*, care obsedează pe toţi virtuozii."[129]

"În octombrie 1945, cinci concerte unul după altul, *nelipsite de trac* şi *îndoieli*. Într-adevăr, în afara unei *reale oboseli fizice*, ea se plânge de toate *decepţiile şi falsele speranţe*; *are nevoie să cânte, cu tot tracul* intens pe care-l

---

[128] *Ibidem*, pag. 99.
[129] *Ibidem*, pag. 105.

încearcă, *îi trebuie publicul pentru a se destăinui* şi *nimic nu e mai rău* pentru ea *decât perioadele de inactivitate*…dirijorul Rafael Kubelik, care cântă împreună cu Clara pentru prima oară la Haga în 1 iunie 1951, povesteşte că în momentul intrării pe scenă, Clara, *pradă tracului său obişnuit,* pe care el nu i-l cunoştea încă, *se opreşte ca un cal în faţa obstacolului*; <<a trebuit s-o împing cu putere şi am ajuns împreună pe scenă, rîzând.>>" [130]

"La Paris, în 1952, cu două zile înainte de concert, Clara *e pesimistă* şi aparenţele par să-i dea dreptate, sala fiind aproape goală cu un sfert de oră înaintea începerii concertului. Apoi, dintr-o dată survine aglomeraţia, iar la orele 21 ea intră în scenă *neliniştită şi paralizată de trac*; sala este aproape plină. În *Figaro* din 24 decembrie, Clarendon scrie sub titlul *Revenirea Clarei Haskil*, următoarele rânduri: <<Într-un trup de o emoţionantă fragilitate, sufletul arde ca o lampă.>> Clara *nu se mai poate odihni*; prinsă în angrenajul succesului, este condamnată să onoreze contracte pe care le-a aşteptat prea mult când era mai tânără, mai rezistentă. Va da cam 70 de concerte în 1952."[131]

---

[130] *Ibidem*, pag. 170.
[131] *Ibidem*, pag. 174.

V.13. Iată destăinuirile marelui violoncelist **Pablo Casals** (1876-1963) despre propria viaţă scenică.

"Mi-amintesc de primul meu concert dat la *Teatrul noutăţilor* din Barcelona. Simţeam că *totul mi se învârtea în cap*, o *nelinişte* adâncă mă răscolea…Oare ce am să fac ? *Nu-mi amintesc începutul lucrării* pe care trebuie s-o interpretez! *Emoţia, tracul*…nici atunci şi nici mai târziu n-am reuşit să scap de acest lucru. Gândiţi-vă că toate concertele – şi am dat mii de concerte – *pentru mine au fost la fel ca primul din acest punct de vedere*. Sunt un *temperament excepţional de emotiv*, de o sensibilitate peste măsură de clocotitoare, a cânta dintr-un instrument, cu deplina conştiinţă a responsabilităţii pe care ţi-o asumi, înseamnă a deveni sclavul său pe viaţă. Fără să mai vorbesc de *istovitoarea emoţie* înainte de concerte, ce m-a făcut să sufăr atât de mult."[132]

"Am cântat la începutul primului meu concert la Viena cu orchestra filarmonică dirijată de Schalk. În seara aceea eram atât de *nervos*, încât în clipa când am vrut să atac prima măsură, *am simţit că îmi alunecă arcuşul* din mână. Instinctiv, am vrut să-l joc între degete –

---

[132] J.M.Corredor, *op. cit.*, pag. 38.

acrobaţie în care eram foarte dibaci în copilărie – de data asta însă, mişcarea de rotaţie fiind prea violentă, arcuşul şi-a luat zborul peste spectatori şi a căzut în al nouălea rând de staluri. Mi-a fost înapoiat, trecând din mână în mână, într-o tăcere deplină. *Cele cîteva clipe mi-au fost de un ajutor preţios pentru ca să-mi regăsesc siguranţa."*[133]

"E adevărat, cu toate că în unii ani am dat în medie 150 până la 200 de concerte. Faptul că n-am contramandat nici unul, *nu înseamnă că am apărut întotdeauna pe scenă în deplină sănătate*.

Într-o seară la Berlin, *eram atât de istovit încât am leşinat în timp ce cântam*. După o întrerupere de o jumătate de oră am vrut să-l termin. Un artist trebuie să fie pregătit în aşa fel încât *voinţa sa să înlocuiască câteodată slăbiciunile corpului*."[134]

"Da, în tot ceea ce fac sunt îndrumat de *inspiraţii intuitive*. În noaptea când se culcă după concert, artistul zăreşte ca într-un *coşmar* felul în care s-a desfăşurat execuţia sa şi cum ar fi putut să fie. Latura succesului este o chestiune de moment pe care artistul o uită repede. Gândiţi-vă câţi artişti am cunoscut de-a lungul carierei mele muzicale; *tracul este firesc la noi toţi în afară de*

---

[133] *Ibidem*, pag. 91.
[134] *Ibidem*, pag. 95.

unele rare excepţii. Fritz Kreisler, de pildă, spunea că pe scenă se simţea cu totul în largul său. Închipuiţi-vă că nu am cunoscut nici un alt artist, pe care să-l *obsedeze tracul* ca pe mine. În preajma unui concert public sunt într-o *adevărată tortură sufletească*, chiar şi acum la vârsta mea."[135]

V.14. După mărturisirile unui violoncelist de talia lui Pablo Casals, să urmărim în continuare părerile pianistului **Walter Gieseking** (1895-1956):

"Peste câteva luni, la 7 noiembrie 1912, am fost programat să cânt la una din producţiile organizate de Conservator. *Eram atât de emoţionat*, încât tot timpul pe scenă am uitat complet de durerea de măsea, care mă chinuia îngrozitor. Atunci însă reuşisem, dacă nu mă înşel, *să înving* în bună măsură *teama de scenă*."[136]

În continuare, redăm ceea ce povesteşte fiul său despre un turneu în S.U.A. :

"Tot mereu, tatăl meu era solicitat insistent, astfel încât în 1953 s-a hotărât totuşi să accepte şi a început printr-un recital de pian la New York. El stătea *emoţionat* lângă pian şi *a*

[135] *Ibidem*, pag. 283-284.
[136] W.Gieseking, *Aşa am devenit pianist,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1967, pag. 19.

trecut un sfert de oră până să poată începe Sonata în La major de Mozart. Trebuie să ne imaginăm *tensiunea* căreia este supus un artist, în împrejurări atât de dramatice! Când, mai târziu, l-am întrebat o dată, cum de i-a fost cu putinţă să cânte într-o *asemenea stare de încordare*, mi-a răspuns : <<La vârsta ta, nici eu n-aş fi putut s-o fac.>>"[137]

"La 6 octombrie 1956, pianistul *Edwin Fischer* (1886-1960) şi-a serbat la Wiesbaden, într-un cerc extrem de restrâns, cea de-a 70-a aniversare. A fost dorinţa sa expresă ca prietenul şi colegul său W. Gieseking, care după propriile sale cuvinte <<*…cunoştea bucuriile şi suferinţele vieţii de pianist la fel ca el însuşi*>>, să participe la această serbare."[138]

V.15. Să continuăm cu unele date despre marele pianist român **Dinu Lipatti** (1917-1950).

Miron Şoarec ne spune : "Se cuvine să subliniem că una din trăsăturile de bază ale acestui mare muzician a fost *modestia*. Era de o *maximă exigenţă* cu sine însuşi, *pedant până la cel mai mic amănunt* şi adeseori *nemulţumit* de ceea ce realiza. Este elocventă afirmaţia lui Walter Legge, reprezentantul casei de discuri

---

[137] *Ibidem*, pag. 73.
[138] *Ibidem*, pag. 75.

Columbia :<<Este cel mai *curat* pianist pe care l-am imprimat.>>"[139]

"Lucrul cu profesoara Florica Muzicescu era foarte greu. Trebuia să ai o *stăpânire de sine nemărginită* pentru a rezista reproşurilor pe care ţi le făcea. În 1932, Lipatti a interpretat propriul lui *Concertino în stil clasic*, acompaniat de Orchestra Filarmonică din Bucureşti sub conducerea lui G. Georgescu. Lucru extrem de rar, la un moment dat a avut un mic *lapsus*. Sala încă aplauda, când m-am dus în cabina artiştilor să-l felicit. Dinu era *extrem de deprimat* şi-şi manifesta nemulţumirea. La un moment dat, G. Georgescu a izbucnit :<<Du-te pe podium şi spune publicului că eşti un incapabil! Pentru Dumnezeu, *păstrează-ţi calmul*. A fost un fleac pe care nu l-a observat nimeni, *aşa ceva i se poate întâmpla oricui*.>> Această intervenţie l-a mai calmat pe Dinu, dar a plecat acasă *nemulţumit*."[140]

"În 16 aprilie 1940, Dinu a dirijat primul şi ultimul lui concert la Bucureşti. Am asistat la prima repetiţie. Dinu a apărut *vădit emoţionat*, deoarece făcea un lucru nou pentru el,

---

[139] M. Şoarec, *Prietenul meu Dinu Lipatti*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1981, pag. 6.

[140] *Ibidem*, pag. 14.

obişnuit să fie solistul orchestrei, nu dirijorul ei."[141]

"La început de stagiune, în 1940, când Dinu era în ţară, am fost solicitat să acompaniez o cântăreaţă într-un recital de lieduri. La ultimul lied din prima parte a programului, după care urma pauza, *solista s-a încurcat atât de rău*, încât până la urmă *a tăcut*. Am improvizat şi-am încercat să-i reamintesc fraza uitată, cântând-o la pian. Rezultatul a fost nul. Tăcere absolută, după care cântăreaţa a părăsit podiumul, eu fiind obligat să fac acelaşi lucru.

A doua zi, Dinu mi-a spus fără menajamente: <<Ai făcut *două greşeli*, prima, că ai acceptat să ieşi pe scenă după ce la nici o repetiţie solista n-a cântat cu voce plină, iar a doua, că n-ai plecat după penibilul eşec.>> I-am dat dreptate. Aşa ar fi trebuit să procedez."[142]

Tinerii interpreţi sunt invitaţi a lua aminte, cum un excelent pianist se pregătea pentru un concert public:

"Lipatti a trăit doar 33 de ani. Virtuozul pianist, ajuns pe culmile perfecţiunii şi-a *dăruit cea mai mare parte a timpului studiului instrumental*. Este o servitute implacabilă de care

[141] *Ibidem*, pag. 59.
[142] *Ibidem*, pag. 72.

nu scapă nici un mare instrumentist. *Atâta vreme cât slujeşti muzica pe podiumul de concert*, perfecţionarea tehnicii, pregătirea programelor şi îmbogăţirea repertoriului te fac *sclavul instrumentului* pe care-l îndrăgeşti. Dinu nu era un pianist de valoare obişnuită, care din când în când apărea în concerte.

Fiind *conştient de valoarea lui*, îşi sporea *exigenţa* faţă de sine, nepermiţându-şi cea mai mică scădere faţă de nivelul ridicat la care era. *Înaintea unui concert*, se pregătea pentru abordarea evenimentului în *condiţii asemănătoare apariţiei sale pe scenă: se îmbrăca în frac, cu o cămaşă cu guler tare, cu pantofii pe care urma să-i încalţe în seara când trebuia să apară în faţa publicului şi în cadrul unui grup restrâns de invitaţi îşi desfăşura programul*. Această *pregătire psihologică* îi era utilă şi îi aducea un plus de *siguranţă pe podium*. Cel mai mic amănunt era pus la punct. *Pedanteria* în pregătirea concertului era *o garanţie a succesului*."[143]

Iată mărturisirea lui Arthur Honegger: "Cu prilejul unui concert cu Paul Sacher la Sils-Maria, am fost martor la *tracul, la emoţia lui Dinu*, când, înainte de a cânta *Concertul în mi*

---

[143] *Ibidem*, pag. 81.

bemol de Mozart, a aflat în ultima clipă că Clara Haskil se găsea în sală."[144]

Unul dintre studenţii săi - printre care artişti ca Bela Siki, Fred Weiss, Fernanda Kayser şi alţi câţiva - povesteşte despre Lipatti-profesorul :

"Ori de câte ori *unul din noi trebuia să apară în public*, el ne dădea următorul sfat: <<Acum, după ce ai muncit bine şi ţi-ai studiat programul în cele mai mici amănunte şi când ştii cum ţi-ar plăcea să fie interpretat, execută-l aşa cum simţi. Gândeşte numai *la muzică*, nu şi la ceea ce ţi-am spus să faci sau cum aş vrea eu să interpretezi.>>"[145]

"Aici, la Victoria Hall din Geneva, Dinu Lipatti a cântat pentru ultima oară, în februarie 1950, *Concertul în la minor* de Robert Schumann, dirijat de Ernest Ansermet, când s-a *smuls* pur şi simplu *din patul său de suferinţă*. Chiar în acea zi, orchestră, solist, dirijor şi public, *sugrumaţi de aceeaşi sfâşietoare emoţie*, simţiseră în mesajul acestui poet al pianului accentele unui rămas bun. Ziarele anunţaseră evenimentul cu litere mari: <<Întoarcerea lui Dinu Lipatti.>>

---

[144] *Apud* C.Păsculescu-Florian, - *Dinu Lipatti,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1989, pag. 19.
[145] *Ibidem*, pag. 57.

El ne-a adus nu numai strălucirea unei tehnici miraculoase de pianist, dar mai ales o bogată personalitate, pe care am regăsit-o ieri seară de-a lungul concertului, pe care l-a interpretat nu numai cu admirabila lui *stăpânire* şi cu tuşeul lui extraordinar de cristalin, ci mai ales cu un accent de nobleţe, de demnitate, *de emoţie* care a făcut să treacă prin toată sala un suflu infinit de emoţionant."[146]

Mama sa declară : "Cât era de curajos ! Nu ştia încă ce-i *tracul* ca mai târziu, *trac* pe care de altfel, *toţi artiştii* conştienţi de arta lor, fie în teatru, fie în muzică, *îl simt intens*."[147]

"Un prim concert în Germania, direct la Berlin, la *Singakademie*. Sală de trei mii de persoane, plină şi o tăcere impresionantă. *Inima mea îşi oprise bătăile*. Dacă în acest moment *Dinu are aceleaşi emoţii ca mine*, îmi voi reproşa toată viaţa că am acceptat."[148]

Grigore Bărgăuanu, în monografia *Dinu Lipatti,* ne spune :

"La 10 februarie 1933, tânărul absolvent al Conservatorului urcă estrada concertelor publice cu *emoţie şi modestie*. La Concursul internaţional

---

146 *Ibidem*, pag. 105.

147 Ana Lipatti, *Viaţa pianistului Dinu Lipatti povestită de mama sa*, Ed. Litera, Bucureşti, 1975, pag. 28.

148 *Ibidem*, pag. 62.

de pian de la Viena, în *concentrarea maximă* în care era cufundat, Dinu nu auzea nimic şi *se ferea să privească sala* ce i se părea ca un balaur negru cu mii de capete. Nici nu a auzit prima dată când comisia l-a anunţat că este suficient cât a cântat, şi *s-a oprit ca deşteptat din vis*, tulburat de această întrerupere."[149]

V.16. Amintim în continuarea datelor culese, fragmente ce ni s-au părut semnificative, din activitatea scenică a doi pianişti celebri, **Emil Ghilels şi Sviatoslav Richter .**

S.Hentova îl descrie pe Ghilels astfel: "S-a apropiat cu o *figură îngândurată* de pian, s-a aşezat, *a ridicat mâinile, a zăbovit puţin* şi apoi, *strângând cu încăpăţânare buzele*, a început să cânte. Publicul şi-a încordat atenţia. S-a făcut deodată *o linişte atât de adâncă* încât *lumea parcă încremenise*, nemişcată…Toate privirile erau aţintite spre scenă, de unde *se răspândea un fluid puternic* care punea stăpânire pe ascultători *şi-i silea să se supună interpretului*. Încordarea creştea. Era cu neputinţă să rezişti *acestei forţe* şi după ultimele acorduri toţi s-au năpustit spre scenă. Regulile erau încălcate. Publicul aplauda, juriul aplauda. Oameni care nu se cunoşteau îşi

---

[149] G. Bărgăuanu, *Dinu Lipatti,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 2000, pag. 23.

împărtăşeau unul altuia entuziasmul. Multora le-au apărut lacrimi de bucurie în ochi.

Numai un singur om din această sală stătea *imperturbabil şi calm, deşi era vădit emoţionat* - interpretul însuşi. Aşa a aflat întrega ţară de numele lui Ghilels. El avea atunci 16 ani şi uimise asistenţa la concurs prin tehnica lui remarcabilă, prin vigoarea sunetului, prin ritmul şi *temperamentul* lui. Dar *pe muzicieni i-a impresionat* în mod deosebit felul cum *tânărul pianist reuşea să-şi strunească sentimentele* şi extraordinara sa *putere de voinţă*.

De unde la un adolescent aceste calităţi ? De unde poseda el acea *stăpânire de sine* şi acea *simplitate,* care de obicei se dobândesc o dată cu o bogată experienţă de viaţă şi numai după ani de muncă perseverentă ?"[150]

"În ziua de 11 iunie 1929, în sala Vutorm din Odesa, Ghilels a dat primul său concert. *Deşi părea emoţionat,* succesul acestui prim concert a constituit prima rază din aureola mondială pe care avea să şi-o câştige acest mare pianist."[151]

"Ghilels a început să frecventeze des casa lui Sigal. În locuinţa acestuia se întruneau seara artişti, scriitori, pictori, pe care-i unea dragostea

---

[150] S.Hentova, *Emil Ghilels*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1962, pag. 8.
[151] *Ibidem*, pag. 13.

pentru muzică. Ghilels, *foarte timid din fire*, se mulţumea de obicei să asculte, căutând să nu atragă atenţia asupra lui."[152]

"A doua zi, după ce a sosit la Moscova într-o dimineaţă geroasă de decembrie, Ghilels s-a dus la pianistul H. G. Neuhaus, care a acceptat cu dragă inimă să-l asculte. *El nu a fost aproape deloc emoţionat* şi a cântat cu avântul, siguranţa şi preciziunea lui obişnuită."[153]

Iată câteva sfaturi date de celebrul pianist tinerilor interpreţi :

"Stând de vorbă cu autoarea acestei cărţi, Ghilels i-a spus odată că există *pianişti-martiri ai scenei*. *Respiraţia mulţimii îi bagă în spaimă. Frica îi imobilizează*. *Voinţa le este paralizată*. *Nu mai au pic de încredere întrînşii*. Interpretarea lor atârnă de numeroase întâmplări. Există, dimpotrivă, *pianişti care iubesc foarte mult scena*. Îi plictiseşte să cânte acasă sau pentru un cerc restrâns de auditori. *Ei au nevoie* de mase de oameni, *de atmosfera electrizantă a sălii de concerte*. Asemenea pianişti nu sunt frământaţi de îndoieli. *Sunt mulţumiţi de ei înşişi* şi chiar dacă se frământă, atunci de cele mai multe ori nu este din cauza muzicii interpretate. El a observat

---

[152] *Ibidem*, pag. 19.
[153] *Ibidem*, pag. 23.

că *toţi sunt emoţionaţi*, dar deşi emoţionaţi, *nu-şi pierd stăpânirea de sine. Emoţia îi face să se concentreze, să-şi adune parcă toate forţele spirituale şi fizice. Simţurile le sunt extrem de ascuţite*. Cântând, artistul vede, aude totul, observă totul şi reacţionează la toate. O asemenea stare pune stăpânire uneori pe Ghilels de la sine, fără eforturi vizibile, dar aceasta se întâmplă destul de rar. *Din acest punct de vedere, Ghilels nu face parte din rândul fericiţilor*, cum s-ar părea la primă vedere. *Nervos* şi *sensibil*, el cultivă într-însul cu perseverenţă şi *nu fără eforturi*, o dispoziţie artistică."[154]

"Ghilels este de părere că *nu e bine* să exersezi chiar înainte de începerea concertului: <<Într-adevăr, *interpretarea nu este numai un proces fizic, ci şi sufletesc*. Ce se va întâmpla dacă organismul nu va răspunde atât de repede voinţei noastre, dacă nu vom reuşi să ne concentrăm cu rapiditate atenţia şi să mişcăm repede mâinile? Trebuie să ne luăm un răgaz.>> În general, Ghilels *nu cântă la repetiţii lucrările în întregime*. Caută de obicei să ajungă până la *starea* ca să dorească, *să vrea neapărat să cânte întreaga lucrare*, dar nu-şi îngăduie acest lucru. Această dorinţă urmează să şi-o satisfacă pe

---

[154] *Ibidem*, pag. 150-151.

scenă. *Cu gândul,* pianistul se află deja în sală. *El simte* anticipat *respiraţia* auditorilor…<<Ar fi naiv să se creadă că *folosind chiar cel mai bun sistem, artistul ar putea să nu se mai teamă de scenă. Eu n-am reuşit până acum să-mi înfrâng tracul.*>> E poate greu de crezut, dar *şi astăzi el simte emoţii* de fiecare dată *când trebuie să apară pe scenă*, ca un artist debutant. Nu se teme de aprecierea publicului. *Se teme* ca nu cumva să nu poată transmite auditoriului tot ceea ce cuprinde muzica pe care o va interpreta. *Ghilels se teme de scenă şi totodată se simte atras de ea*. El intră pe scenă aproape fără să privească publicul."[155]

Delson, în monografia *Sviatoslav Richter* , îl descrie astfel pe marele pianist "…la Casa Marinarului din Odesa, tânărul *Richter* de 16 ani îşi face primele apariţii în public. Primele succese nu-l ameţesc pe tânărul muzician. Richter rămâne *modest şi timid*, fără să manifeste absolut nici un fel de calităţi de *copil-minune*, fără să lase să se întrevadă că ulterior va deveni unul din marii pianişti ai contemporaneităţii. Dar prima manifestare de sine stătătoare a lui Richter (în mai 1934, la Casa Inginerilor din Odesa, la vârsta de 19 ani) a constituit pentru mulţi un

---

[155] *Ibidem*, pag. 152-153.

eveniment cu totul surprinzător. Cu toată *lipsa de experienţă scenică* şi execuţia insuficient şlefuită (consecinţă *a emoţiilor*, a nenumăratelor citiri la primă vedere şi a *memorizării rapide*), recitalul a fost un succes pentru tânărul pianist, care prin *puternica sa personalitate* şi *talentul său, reuşise să cucerească auditoriul*."[156]

"După cum singur mărturiseşte, a început să lucreze cu adevărat ca pianist doar din anul 1942. <<Insuccesul *nu m-a descurajat* niciodată. *Nu abandonam* lucrarea, dacă nu-mi ieşea aşa cum îmi doream, ci continuam să lucrez la ea şi o cântam mereu până când îmi reuşea.>> După cuvintele lui K. Igumnov şi H. Neuhaus, în timpul acela avea *o atitudine prea reţinută pe scenă* şi o tratare exagerat de severă, câteodată *nefirească*."[157]

"În aprilie 1958 a avut loc la Moscova primul *Concurs internaţional P.I. Ceaikovski*. Din juriu făcea parte şi Richter. La 16 aprilie, la câteva zile de la terminarea concursului, el a susţinut un recital de pian. La recital a asistat şi proaspătul laureat cu premiul I, Van Cliburn, care auzise vorbindu-se mult de Richter. <<Dacă l-aş fi auzit pe Richter mai devreme, înainte de

---

[156] V.I.Delson, *op. cit.*, pag. 10.
[157] *Ibidem*, pag. 15.

concurs, cu siguranţă că *aş fi fost şi mai emoţionat*, ştiind că face parte din juriu>>, - spunea cu sinceritatea sa caracteristică tânărul pianist american."[158]

"*Forţa de convingere şi autoritatea* lui Richter cucereşte deîndată publicul. Indiscutabil, de o asemenea forţă poate dispune numai interpretarea acelui muzician care este *el însuşi emoţionat* în cadrul procesului celei de a doua creaţii şi nu numai care este emoţionat, ci care *reconstituie* întregul proces componistic."[159]

V.17. Menţionăm în continuare, cele mai importante date referitoare la activitatea scenică a lui **G. Enescu** (1881-1955), pe care le-am putut alege din vasta publicistică, muzicologică existentă astăzi. Iată cum îl evocă A. Tudor :

"Enescu apare pentru întâia oară în public la 24 iulie 1889, la Slănic, într-un concert în folosul săracilor din localitate. O cronică a unui ziar local menţionează că *deşi emoţionat*, talentul copilului, care mânuieşte vioara cu o dibăcie admirabilă, este remarcabil."[160]

"Enescu se prezintă pentru întâia oară în faţa publicului bucureştean, într-un concert care a

---

[158] *Ibidem,* pag. 25.
[159] *Ibidem,* pag. 34.
[160] A. Tudor, *George Enescu,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1961, pag. 8.

avut loc la 8 martie 1894, la Palatul Ateneului. Acompaniat la pian de profesorul Hellmesberger, Enescu, *puţin emoţionat,* a cântat admirabil un progran extrem de greu. În acelaşi an el soseşte la Paris, la vârsta de treisprezece ani, cu aceeaşi *dorinţă de a învăţa* şi imensă *receptivitate* pentru muzică."[161]

"În 1899, Enescu se prezintă *fără emoţii vizibile* la concursul final, unde *Marele Premiu al Conservatorului* - acordat de juriu în unanimitate, îi încununează studiile de vioară. El îmbrăţişează profesia de violonist pentru a-şi asigura independenţa carierei de compozitor, aşa cum a spus mai târziu, în 1935, într-un interviu: <<Vioara are pentru mine o însemnătate de alt ordin. Îmi procură independenţa; o iau la subsuoară şi încep să cutreier…Editorii nu-mi pot comanda ceea ce cred ei că e nevoie; eu nu lucrez *muzica la comanda nimănui, ci la comanda sufletului meu*. Încă de când eram tânăr, am înţeles că vioara îmi va fi de mare folos.>> În 11 februarie 1900 la Paris, Enescu dă primul său mare concert public cu orchestra *Colonne*, unde apare ca solist în *Concertul pentru vioară* de Beethoven, care-i aduce consacrarea. Cu toate *emoţiile şi neplăcerile* vieţii de scenă, el

---

[161] *Ibidem*, pag. 9.

cucereşte an de an, pe rând, sălile de concert ale marilor capitale europene."[162]

Bernard Gavoty, în convorbirile înregistrate şi purtate cu Enescu, ne relatează :

"Încovoiat ca sub o povară istovitoare, nemişcat, străin la tot ce nu este vioara sa, cu faţa încremenită în sforţarea dureroasă a exprimării şi *teama* de a nu reuşi, el este cufundat într-una din acele adânci şi solitare visări."[163]

"Scena mi-a inspirat sentimente contradictorii. Îmi spuneam deseori: la ce bun toate acestea? Mai cu seamă că am ştiut încă din copilărie ce înseamnă *tracul*. El se manifesta printr-o *oboseală bruscă* şi, în clipa în care trebuia să intru pe scenă, printr-o dorinţă arzătoare de a pleca acasă, cu partiturile mele sub braţ. Admir pe cei care simt cu adevărat minunatele stări sufleteşti ce li se atribuie cu atâta generozitate: frământare, tresărire plină de avânt, eroism. Cu mine lucrurile nu s-au petrecut astfel. Aceasta se datoreşte faptului că îmi este destul de ruşine să mă înclin, să mă duc, să vin, să fac o gimnastică periculoasă pe cele patru coarde.

---

[162] *Ibidem,* pag. 12.

[163] B. Gavoty, *Amintirile lui George Enescu,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1982, pag. 61.

De altfel pe scenă sunt obligat să depun un deosebit efort datorită unei oarecari stângăcii fizice. Nu sunt dibaci şi niciodată *nu am avut o mare uşurinţă instrumentală*; am muncit însă mult pentru a da iluzia că o posed. Când mă aflu pe scenă, *mă trudesc să uit că sunt acolo*, mă strămut cu gândul, evadez…Este starea de spirit a unui om care trăieşte veşnic într-un fel de visare trează."[164]

"Trăim astăzi sub semnul perfecţiunii. Ori, perfecţiunea ce pasionează pe atâţia oameni, pe mine nu mă interesează. Ceea ce importă în artă este *să vibrezi* tu însuţi şi să faci şi pe alţii să vibreze."[165]

"Slavă Domnului, podiumul de concert nu a fost creat numai pentru virtuozi, ci uneori şi pentru o orchestră cu dirijorul ei. Faptul de a fi fost deseori acel *dirijor*, de a ţine câteodată în mână o baghetă, în loc de arcuş, mă consolează. Îmi place mult să dirijez; e un *joc* agreabil, uneori îmbătător. Ce minunat să poţi face muzică, fără să fii obligat să execuţi mai înainte game plictisitoare ce-ţi strică toată plăcerea! Iubesc *vioara şi pianul*, cu condiţia să nu fie doar un pretext de virtuozitate. Îmi place şi

---

[164] G. Enescu, *Scrisori,* vol. I, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1974, pag. 62.

[165] *Ibidem,* vol. II, 1981, pag. 64.

scena atunci când nu apar pe ea executanţi lipsiţi de *personalitate*. A face muzică de cameră, ce fericire! După o viaţă întreagă de muncă şi cugetare, mi se pare uneori că am înţeles ce înseamnă *să interpretezi marile texte cu o totală simplitate*; *numai atunci îmi face plăcere să mă aflu pe podium*. Nu, nu este un sacrilegiu să te identifici cu creatorul unei capodopere; dimpotrivă, este o iluzie care-ţi îngăduie să te contopeşti mai bine cu magicianul al cărui umil interpret eşti; instinctul îmi spunea că muzica trebuie simţită. Să se piardă complet legătura cu viaţa normală, să rămâie numai simţul auditiv şi să se absoarbă în emoţie."[166]

V.18. Iată spre final câteva gânduri despre viaţa scenică, remarci cuprinse în cronici muzicale, ale marii pianiste şi profesoare **Cella Delavrancea** (1888-1991).

"Într-un birou la Radio, un glas a întrebat: <<Cine ne-ar putea povesti ce era un examen la Conservator, odinioară?>> Conservatorul era pe atunci condus de Eduard Wachmann. Când îmi veni rândul să urc treptele scenei, *am simţit* pentru prima oară *greutatea răspunderii*. Îmi cântăream cei treisprezece ani cu obligaţia care

---

[166] Institutul de Istoria Artei al Academiei Române , *George Enescu,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1964, pag. 77.

mă apăsa. În sală nu mai era nici un loc în picioare. *Nu ştiu cum am început. De emoţie,* cântasem cea din urmă. Ieşea publicul. Toată lumea aştepta rezultatul. Eu căpătasem premiul I. <<A cântat Ciobănaşul nostru, de ne-a răscolit pe toţi!>> a istorisit Vlahuţă tatălui meu, când s-a întors acasă."[167]

Mai târziu, în paginile de critică muzicală, aflăm remarci interesante despre interpreţi celebri.

"Lipatti, în cele două ultime părţi, nu a fost la înălţimea posibilităţilor sale, pentru că *se deroba în faţa emoţiei, curmând-o* prin accente mult prea apăsate. Ar trebui să-şi lase în voie temperamentul său artistic." ("Le Moment", 11 noiembrie 1937)[168]

Altădată, Cella Delavrancea îşi exprimă gândurile despre începuturile pianistice ale lui *Dan Grigore* (n. 1943).

"Cum se explică *emoţia covârşitoare* cuprinsă într-o clipă pe care suntem siguri că n-o vom uita niciodată? Pentru că va dăinui în afara măsurilor concrete, iar răscolirea provocată de ea ne liberează de obişnuinţă şi ne descoperă viziuni

---

[167] Cella Delavrancea, *Trepte muzicale,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984, pag. 184.

[168] *Idem, Dintr-un secol de viaţă,* Ed Eminescu, Bucureşti, 1988, pag. 264.

necunoscute. Dan Grigore ni le-a transmis în fiecare pagină. El *nu mimează teatral nici o emoţie*. Uneori, la câte un pasaj rapid, mâna stângă taie aerul ca o spadă, parcă ar însemna *un hotar între concentrarea lui şi publicul din sală*. El slujeşte *Muzica* în misterul *interiorizării absolute* şi nu admite nici concesii, nici intruziuni. Pe paleta lui muzicală se înscriu *toate modulaţiile sentimentelor*."(1972)[169]

"În curând se vor împlini o sută de ani de când se cântă în sala *Ateneului*, de când au apărut pe podium *artişti mari*, care au lăsat în urma lor *tremurul sonorităţilor*, *al emoţiei*, *cutremurul sufletesc al aplauzelor*. Ei sunt umbre azi, dar retrăiesc în noi de câte ori intrăm în aula Ateneului, pentru că vibraţiile sonore s-au încrustat în pereţi şi sunt încă vii." ("Tribuna României", 1 ianuarie 1973)[170]

---

[169] *Ibidem*, pag. 335.
[170] *Ibidem*, pag. 362.

CAPITOLUL VI

Comportamentul emoţional al interpretului muzician

VI.1. Trac - "Iată cele patru litere ale unui rău de temut"[171] - astfel se exprimă Marguerite Long. Termenul provine din limba franceză şi desemnează "…o stare emotivă, de care sunt cuprinse unele persoane în momentul apariţiei lor în faţa publicului;" – specifică dicţionarele lingvistice [172].

În literatura de specialitate (medicală, psihologică, artistică, sportivă), tracul are numeroase definiţii, în funcţie de domeniul de activitate. Vom încerca să enumerăm câteva, amintind totodată şi unele cercetări ştiinţifice şi rezultate obţinute, cu privire la fenomenul tracului, în artă.

În medicină, tracul este asociat cu stresul şi emoţiile. Cercetările în domeniu se bazează strict

---

[171] M. Long, *La pian cu Gabriel Fauré*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1970, p. 82.
[172] xxx *Dicţionar Enciclopedic şi Explicativ al Limbii Române* , Ed. Academiei, Bucureşti, 1999.

pe reacţiile fiziologice ale organismului uman, în raport cu stimulii provocatori şi constituţia anatomică, ce stă la baza acestor procese.

Fenomenul tracului scenic se manifestă de obicei printre artişti, înaintea, în timpul şi după o apariţie scenică, dar şi la oratori, sportivi de performanţă, medici chirurgi, stomatologi, etc. Intensitatea sa diferă de la persoană la persoană, nefiind scutiţi de aceasta nici începătorii, nici amatorii, cu atât mai puţin profesioniştii.

Tracul este privit ca reacţie negativă a stării de emoţie şi în funcţie de emotivitatea fiecărui individ, supus stării de stres şi anxietate.

"Ce înseamnă tracul scenic, decât copleşitorul şoc, venind dinspre zecile sau sutele de *emiţători* din sala de spectacol, sau din partea unui singur personaj nedorit, prezent în rândul întâi;" - arată aceeaşi autoare.[173]

Prin această autosugestie negativă, corpul artistului filtrează în sens invers toate substanţele metabolice, care intră în acţiune prin intermediul psihicului. Pentru prevenirea tracului şi a capacităţii de concentrare, unii interpreţi obişnuiesc perfecta curăţire fizică de cel mai mic reziduu sau toxine şi deconectarea mentală, care ar fi diminuat capacitatea de creştere a *bio-*

---

[173] *Ibidem*, p. 182.

magnetismului personal, acea forţă hipnotică ce se interpune ca o adevărată platoşă, în calea *şocului energetic,* venit dinspre public.

Conform dicţionarelor de psihologie,[174] *tracul emoţional* este descris ca o stare de încordare intensă şi acută, însoţită de teamă, resimţită de o persoană care se află în aşteptarea unui eveniment inedit, necunoscut, dar de o anumită semnificaţie pentru ea. Se poate manifesta prin blocaj psihic şi comportamental, inhibiţie sau agitaţie psiho-motorie.

Tracul emoţional apare la copil înaintea ascultării la lecţie, înainte de un concurs, sau într-o măsură mult mai importantă când apare în faţa publicului. Trăirea şi reacţia emoţională de acest tip este puternică, difuză, generalizată, şi se poate realiza la un nivel ceva mai redus de conştiinţă. Tracul emoţional este însoţit de impresia subiectivă că "nu mai ştiu nimic", că "nu mai stăpânesc ceea ce am învăţat," de nesiguranţă de sine. Inhibiţia care se instalează este superficială şi temporară, fiindcă după puţin timp de la începerea activităţii, capacităţile intelectuale redevin spontane şi disponibile. Tracul apare mai

[174] xxx *Dicţionar enciclopedic de psihologie* , Universitatea Bucureşti, 1979, vol. 3, p. 285.

frecvent la persoanele hiperemotive sau timide.[175] De asemenea, se poate instala, în cazul când persoana se subestimează. Este frecvent la persoanele care se produc în public (teatru, balet, muzică, sport, etc.).

"Psihologii francezi desemnează tracul ca o perturbare emoţională, resimţită în momentul manifestării în faţa unui grup." – afirmă N. Sillamy.[176]

Comportamentul deprins (fie că este vorba de cel al unui actor pe scenă, sau de acela al studentului în faţa examinatorilor săi) este brusc stins, uitat; ceea ce a fost învăţat pare şters, dar nu este vorba decât de o inhibiţie temporară, fiindcă după un anumit timp, ceea ce s-a dobândit anterior redevine în mod spontan disponibil. Tracul este manifestarea unei emotivităţi exagerate şi a anxietăţii.

Tracul scenic, conform definiţiei din psihologia generală,[177] este o trăire afectivă

---

[175] (lat. *timidus*=temere), stare psihică sau însuşire personală, manifestată prin sfială, jenă, tăcere şi dificultate în exprimare, tulburări vaso-motorii ale feţei, roşeaţă, tremurul mâinilor, bâlbâială şi stân-găcii. Le Senne, clasează timidul printre sentimentali şi desemnează două categorii de timiditate : normală, adică dobândită sau constitutivă, şi profesională (tracul actorului, interpretului muzician, oratorului, etc).

[176] Norbert, Sillamy, *op. cit.*, p. 287.

[177] A. Roşca , *Psihologie generală* , Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1976, p. 409.

intensă, care reflectă relaţia între subiect (actor, orator, interpret) şi obiectul care a provocat-o (public), în care obiectul nu are o valoare emoţională în sine (adică nu este sursă de trac pentru toţi subiecţii). Relaţia dintre subiect şi obiectul care-i provoacă o trăire afectivă este determinată de mai mulţi factori :

- satisfacerea unei trebuinţe (biologice sau spirituale)
- a unui interes (concepţia despre viaţă)
- trăsături de caracter şi temperamentale (nivel de personalitate).

VI.2. Emoţia (*lat. emotio, emotus*) este reacţia la starea de emotivitate a individului. Proces afectiv de durată limitată, cu o trăire intensă şi o puternică angajare neuro-vegetativă, poate fi plăcut (stenic)[178] sau neplăcut (astenic).

Emotivitatea este o trăire particulară, intensă, a unei persoane, apărută sub acţiunea unor excitanţi (externi sau interni) puternici şi exteriorizată prin reacţii neuro-vegetative: transpiraţie, paloare, roşeaţă, intensificarea ritmului cardiac şi respirator. “Cinci semne principale pun în evidenţă stabilirea stării de emotivitate :

---

[178] Proces care măreşte, întăreşte forţele biologice şi psihice provocate de sistemul nervos şi glandele endocrine.

- exagerarea reflexelor cutanate, pupilare;
- dezechilibrul reacţiilor vaso-motorii şi secretorii (hiper-sudaţii, senzaţii de frig-cald, variaţii ale secreţiei gastrice, lacrimale) ;
- spasme ale muşchilor netezi (constricţia faringelui, nod în gât, greaţă, spasme gastrice sau intestinale) ;
- hiperestezie sensitivă şi senzorială (vivacitate şi varietate a expresiilor mimice) ;
- tremurături ale muşchilor striaţi (frisoane, clănţănit de dinţi, aritmii cardiace, bâlbâială)" – constată Ghe. Badiu.[179]

Emoţia este o stare globală şi intensă, de scurtă durată, la o situaţie de stimul. Deşi există numeroase cercetări medicale privind emoţiile, natura şi modul de acţiune şi funcţionare a acestora, rămân ipotetice.

Emotivitatea este aptitudinea de a reacţiona la evenimente, implicând emoţiile. Individul emotiv este impresionabil, el vibrează pentru orice lucru, pare susceptibil şi vulnerabil, fără să fie însă inadaptat. Când nu este exagerată, emotivitatea este normală şi utilă, fiindcă determină un comportament adaptat la situaţie. Ea poate fi constituţională sau dobândită.

---

[179] Badiu Ghe., Papari A., *op. cit.*, p. 186.

“Caracterologii consideră emotivitatea ca pe una din cele trei proprietăţi fundamentale ale caracterului, celelalte două fiind activitatea şi modul de a reacţiona la evenimente.” – susţine N. Sillamy.[180]

Pentru unii psihologi (P. Janet), *emoţia*, prin starea difuză de agitaţie, care o caracterizează, este dezorganizatoare. Teoria opusă (W. B. Cannon), consideră că emoţia este un ansamblu de reacţii cu caracter adaptativ, este organizatoare şi mobilizatoare a energiilor întregului organism. Se consideră, în general, că emoţiile de intensitate medie au un efect dinamizant, cele de intensitate maximă pot produce dezorganizarea formelor superioare de conduită, sau anihilarea activităţii, ca efect al epuizării rapide a energiei.

“Există o strânsă relaţie de interdependenţă între afectivitate, motivaţie şi personalitate.”- constată A. Roşca.[181]

VI.3. Frica sau teama, tangente ale fenomenului denumit trac scenic, în domeniul artistic, sunt caracterizate astfel:

"Teama este o emoţie intensă, provocată de o ameninţare identificată, care implică o

[180] *Ibidem*, p. 289.
[181] *Ibidem*, p. 412.

senzaţie de tensiune neplăcută, un impuls şi diverse reacţii fiziologice, precum accelerarea bătăilor inimii, încordarea muşchilor şi în general, mobilizarea organismului pentru fugă sau luptă." – conform A. Longman.[182]

Teama este un răspuns emoţional la un semnal de avertisment, apărut atunci când ne găsim într-o situaţie pe care o percepem ca fiind periculoasă. Ea este considerată pozitivă, atunci când ne împiedică să ne facem rău fizic. Dacă ne găsim într-o situaţie de nesiguranţă fizică, teama poate să-şi piardă aspectul pozitiv şi să devină o forţă negativă (cazul tracului, de exemplu).

Trăirea fricii la o anumită intensitate ne afectează la nivel fizic; astfel se produce mai multă adrenalină, glucoza se scurge în circuitul sanguin, ceea ce ar trebui să ne sprijine trupul în acţiune. Acesta reprezintă vechiul răspuns, de pe vremea oamenilor cavernelor, care aveau nevoie de surplus energetic pentru a face faţă pericolelor existente atunci, ce le periclitau viaţa.

Astăzi, un asemenea răspuns nu-i potrivit şi nu avem ocazia sau nu putem să folosim energia suplimentară, furnizată automat de trup. Drept urmare, energia este împrăştiată în

---

[182] Longman A., *Dicţionar de psihologie şi psihiatrie*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1976, p. 344.

interiorul trupului, producând bătăi accelerate ale inimii şi un simţământ de disconfort fizic şi mental, cunoscut şi sub denumirea de stres.

"Când o persoană trăieşte situaţii stresante în mod regulat şi nu-i în stare să le rezolve (în cazul tracului scenic), trupul este expus la o supraîncărcare cu adrenalină şi devine neechilibrat chimic"– spune dr.Badiu Ghe.[183].

Această legătură dintre boală şi stresul emoţional a fost evidenţiată de studii publicate în America. Janice şi Ronald Kiecolt Glaser, de la Universitatea Ohio, au făcut cercetări de pionierat în domeniul *psiho-neuro-imunologiei*[184]. În timpul perioadelor de stres, corpul produce cantităţi mari dintr-un steroid[185] numit cortizol. Sistemul imunitar slăbeşte, iar individul se îmbolnăveşte mai uşor decât atunci când se află în echilibru emoţional.

Apar şi situaţii în care teama poate să clatine echilibrul psihic al individului atât de mult, încât acesta nu mai poate acţiona. În cazul tracului, de exemplu, individul este confuz, agitat fără încetare, nu mai reuşeşte să ia decizii, poate fi plângăcios sau agresiv, îşi pierde controlul de

[183] Badiu Ghe., Papari A., *op. cit.*, p. 187.

[184] Termen ce defineşte studiul modului în care factorii psihologici afectează sistemul imunitar.

[185] Hormon eliberat de glandele suprarenale în sânge.

sine iar în cazuri severe, se ajunge la o prăbuşire nervoasă.

Procesele conştiente ne ajută să luăm decizii cotidiene pe baze logice, în timp ce subconştientul este sediul intuiţiilor, ideilor, atitudinilor, obişnuinţelor, al imaginii despre sine şi al unui şir întreg de emoţii. Se presupune că "…mintea conştientă ocupă doar 5%, iar subconştientul 95%;"- afirmă V. Peiffer.[186]

Creierul uman este cel mai mare consumator de oxigen al organismului, conform teoriilor fiziologice moderne. Subconştientul funcţionează ca un pilot automat. Răspunsurile lui sunt declanşate de îndată ce apare un stimul. Acţiunile involuntare ale trupului sunt parte din *sistemul nervos simpatic*. Acesta este responsabil pentru procese, precum ajustarea pupilelor la schimbări ale intensităţii luminoase, constricţia sau dilatarea glandelor sudoripare ale pielii la senzaţii de frig sau cald, reglarea ritmului cardiac în funcţie de somn sau veghe, ca să numim doar o parte dintre ele.

Toate aceste acţiuni ale trupului sunt legate direct de starea emoţională, iar la orice modificare a echilibrului emoţional, oricât de

---

[186] Vera Peiffer, *Îndepărtează frica* , Ed. Teora, Bucureşti, 1999, p. 39.

uşoară, mecanismul fin echilibrat al chimiei sângelui se modifică. Singurul lucru pe care îl putem măsura ştiinţific va fi răspunsul fizic al organismului la anumiţi stimuli.

VI.4. Cuvântul **anxietate** (*lat. anxius*) înseamnă agitaţie sau tristeţe şi denotă o stare persistentă de teamă. Medicina defineşte anxietatea ca pe o stare de nelinişte, mai mult sau mai puţin conştientă, ce produce o puternică tensiune interioară neplăcută şi manifestată prin nesiguranţă, nelinişte şi un adevărat şir de tulburări neuro-vegetative ca: dispnee,[187] transpiraţie, paloare, tahicardie etc. Ea se întâlneşte în situaţii de stres puternic, dar şi în anumite boli psihice, iar în angina pectorală anxietatea poate determina o teamă exagerată faţă de moarte. Profesioniştii din domeniul sănătăţii când vorbesc despre anxietate se referă la un grup de probleme, cum ar fi fobiile, obsesiile sau îngrijorările. Psihologii înclină să considere anxietatea drept o reacţie emoţională normală, ceea ce în ultimă instanţă ar fi folositor. Spre exemplu, un tânăr interpret, îngrijorat de starea sa emotivă, va fi mai precaut cu pregătirea şi prezenţa sa scenică.

---

[187] Oprirea temporară a respiraţiei.

Anxietatea este considerată de psihologi ca stare afectivă neconfortabilă, de tulburare difuză, vagă, însoţită de un sentiment de insecuritate, aparent fără motive obiective. Adeseori folosită ca sinonim pentru angoasă, ea se diferenţiază de aceasta prin absenţa modificărilor fiziologice, care nu lipsesc niciodată în angoasă (nelinişte extremă, frică iraţională).

Mai multe şcoli încearcă să explice geneza anxietăţii, după poziţiile lor doctrinale. Pentru teoreticienii învăţării, această stare ar fi o reacţie condiţionată de teamă, o tendinţă dobândită. După psihanalişti, dimpotrivă, ea s-ar explica prin frustrarea libidoului (energia motrice a instinctelor de viaţă, cu o importanţă fundamentală în conduitele umane, pe care le condiţionează în mare parte) şi interdicţiile supraeului (ansamblu de interdicţii morale).

"Anxietatea ar fi un semnal de pericol adresat eului, adică personalităţii conştiente, care prevenit astfel, poate răspunde prin măsuri adecvate sau mobilizându-şi mecanismele de apărare." –spune autorul mai sus menţionat.[188]

Teama de eşec este un amestec de îngrijorare şi anxietate şi este legată de momente în care trebuie să demonstrăm îndemânare sau

---

[188] N. Sillamy, *op. cit.* , p.291.

cunoştinţe într-o situaţie oficială; aceasta include examene şi teste, interviuri, vorbitul în public, activităţi artistice. În toate aceste cazuri, suntem conştienţi că o serie de oameni ne urmăresc şi ne evaluează performanţele, cu bunăvoinţă sau altfel. Oricine va recunoaşte că susţinerea unui examen sau a unui test de aptitudini provoacă nervozitate. Unii oameni sunt afectaţi mai mult ca alţii, dar fiecare este afectat într-un fel. Acelaşi lucru este valabil pentru vorbitul în public sau interpretarea artistică pe scenă. Faptul că ne plasăm de bunăvoie într-o poziţie, în care ne aflăm în centrul atenţiei şi ca urmare ne expunem criticii, poate produce o mare anxietate. Teama de eşec coincide, de obicei, cu o lipsă de încredere în sine.

VI.5. Cuvântul **frustrare** *(lat. frustra=zadarnic),*descrie starea afectivă rezultată în urma unei împrejurări de a împiedica organismul să-şi satisfacă unele necesităţi, la care acesta răspunde prin agresiune sau retragere. Cu cât energiile puse la dispoziţia organismului pentru îndeplinirea unui scop sunt mai mari, cu atât mai intensă este nevoia de satisfacere, cu atât mai violentă este reacţia de stres. Aceste energii reprezintă partea negativă a stresului (disstres) şi se pot acumula creând blocaje, dacă nu sunt combătute la timp. Ca urmare, se pot observa

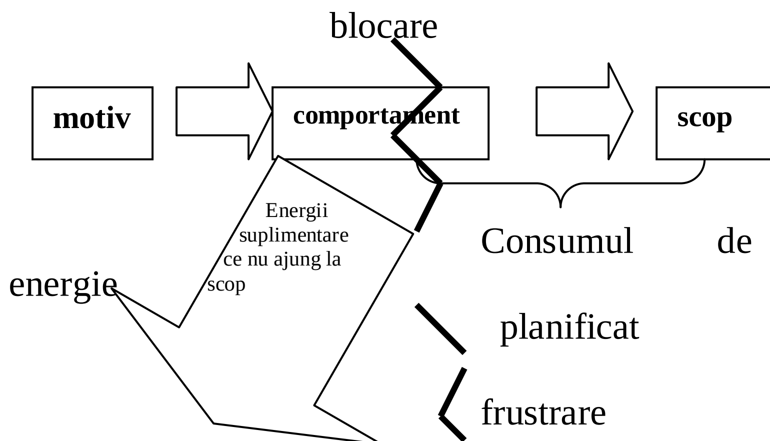
sentimente produse prin activarea zonelor de neplăcere ale sistemului limbic: teamă, ciudă, furie, etc.; o formă atenuată este dezamăgirea. Descărcarea energiilor prin sentimente negative este de obicei mult prea neînsemnată pentru a elimina disstresul, de aceea se impune evacuarea lor înainte să intoxice organismul.

- Prima posibilitate o constituie agresiunea directă, prin care e combătută persoana sau situaţia care a produs frustrarea.
- A doua posibilitate este aceea a transferului agresivităţii înspre o persoană sau situaţie care nu are nimic în comun cu provocarea frustrării.
- A treia posibilitate ar fi sublimarea energiilor acumulate, ce pot fi deviate spre o activitate artistică sau spirituală (conform teoriei lui Freud).

Ultima posibilitate rămâne autodistrugerea, dacă primele trei variante nu pot fi realizate. Energiile negative se întorc în mod destructiv asupra propriului organism, provocând de cele mai multe ori tumori sau alte afecţiuni fizice grave, chiar ireversibile, aşa-numitele *boli ale stresului*.

Tracul scenic este partea nocivă a "ghearei" din noi, denumită stres. Câştigând în accepţia medicală noi sensuri, cuvântul stres este greu traductibil în alte limbi, motiv pentru care

acestea, inclusiv limba română, l-au însuşit ca atare.



(Fig. după V. F. Birkenbihl)

VI.6. Termenul **stress** , de origine anglo-saxonă, desemnează o supra-solicitare sau constrângere. În sens biologic, se foloseşte pentru semnalarea stării de alarmă a organismului, provocată de variaţi factori nocivi. Conform teoriei, toate stările alarmante provoacă întotdeauna aceeaşi reacţie de apărare, indiferent de natura factorului stresant.

Prin stres, medicina desemnează orice stare de tensiune creată de agresiune, provenind din mediul extern sau intern, faţă de care organismul se apără pe calea unor reacţii de adaptare, solicitând în acest scop *axul hipotalamo-hipofizo-*

suprarenalian . După cum indică numele, ”… acest ax este format din *hipotalamus* (formaţiune anatomică deosebit de importantă, situată în porţiunea bazală a creierului) la care se adaugă, ca elemente la fel de importante, *glanda hipofiză şi glandele suprarenale.”*[189]

Intrat în vorbirea curentă doar de aproximativ trei decenii, termenul medical *stres* a fost introdus şi definit încă din 1925 de doctorul Hans Selye, celebrul savant, profesor de renume mondial (Universitatea din Montreal, Canada), care demonstrează pe cale experimentală, că "…la originea bolilor stă stresul, în enorma varietate sub care acesta se prezintă."[190] În optica lui, prin stres trebuie să înţelegem reacţia organismului la efortul de adaptare şi nu situaţia care cauzează emoţia. Această reacţie se dezvoltă, în aceeaşi optică, în trei etape - şi anume :

Mai întâi survine o aşa-numită *reacţie de alarmă*, constând în mobilizarea întregului organism. În această etapă, inima bate mai repede decât de obicei, respiraţia se accelerează etc.

---

[189] Badiu Ghe., Papari A., *op. cit.*, p. 190.
[190] Hans Selye, *De la vis la descoperire*, Ed. Medicală, Bucureşti, 1968, p. 68.

Cea de-a doua etapă este de *rezistenţă*, în timpul căreia persoana în cauză se adaptează agentului stresant.

Dacă această etapă durează dincolo de anumite limite, energia de rezistenţă se epuizează şi astfel subiectul intră automat în cea de-a treia etapă, aceea de *epuizare*. De reţinut faptul, nu lipsit de importanţă, că toate aceste etape se includ în ceea ce cunoaştem sub termenul general de *sindrom de adaptare,* sau *sindrom Selye.* Este bine de ştiut că nu întotdeauna stresul trebuie evitat, întrucât în anumite condiţii el exercită efecte benefice asupra organismului, dominându-l şi stimulându-l. Numai când acţiunea lui este foarte intensă şi în special îndelungată, ea devine automat nocivă.

Tipuri de stres :

În principiu, există trei categorii de oameni - cei care se simt bine dacă au un stil de viaţă stresant (*stres pozitiv*), cei care nu se descurcă decât cu un stil de viaţă liniştit (*stres negativ*) şi cei care sunt în stare să se adapteze perfect atât la stres cât şi în lipsa lui (*stres bivalent*).

Pentru artişti, din păcate, se aplică doar primele două categorii. Avantajaţi sunt cei din prima categorie, care pot să-şi stăpânească emoţiile şi să fie astfel mai convingători pe scenă faţă de cei din cea de-a doua categorie, care de

obicei au un randament scăzut. În absenţa acestuia, presupunând că există şi astfel de artişti, de care noi încă nu am auzit, influenţarea şi transmiterea afectivă pentru artist şi public ar fi blocată.

Multiplele modificări organice, care au loc pe planul anatomo-fiziologic în stări de emoţii, stres, trac, sunt determinate de excitarea sistemului nervos vegetativ, în primul rând a celui *simpatic*. O particularitate fiziologică a nervului simpatic o constituie caracterul difuz al activităţii sale.

“Modificările cele mai frecvente, survenite în urma excitării sale sunt numeroase: dilatarea pupilei, accelerarea ritmului cardiac, creşterea presiunii sanguine, contracţia şi dilatarea vaselor sanguine, inhibarea mişcărilor peristaltice ale stomacului, secreţia intensă a glandelor sudoripare şi inhibiţia celor salivare. Între alte reacţii, are loc şi o descărcare masivă de adrenalină în sânge, un hormon care are efecte asemănătoare cu cele provocate de stimularea simpaticului, întăreşte şi prelungeşte funcţia acestuia, mai ales privind accelerarea ritmului cardiac şi al intensificării funcţiei glucogenice a ficatului.”- după cum ne spune A. Papari.[191]

---

[191] Badiu, Ghe., Papari, A., *op. cit.*, p.211.

Funcţia *parasimpaticului* în situaţii de stres puternic, generator de trac scenic, este mai puţin cunoscută; se pare că acest segment al sistemului nervos vegetativ participă în reacţiile inhibitive. O excitare puternică a sa provoacă adeseori o inhibiţie psihică – o frână pentru gândire – ce face imposibil efortul mental susţinut; activitatea psihomotorie şi voluntară este diminuată. După cum susţine V. Peiffer:

"Această stare se întâlneşte, cu grade diferite de manifestare, la subiecţii emotivi (în situaţii de examen, de exemplu), la psihastenici şi la melancolici."[192]

În *stresul acut,* cum este cazul tracului scenic, sunt solicitate brutal, pe termen scurt, două sisteme endocrine: sistemul catecolaminergic adrenal şi axa hipofizo-corticosuprarenală. Răspunsul, în stresul acut, se traduce prin reacţii cardio-vasculare şi metabolice.

"Efectele metabolice ale catecolaminelor – afirmă A.I. Baba şi R. Giurgea – sunt de tip ergotrop, determinând creşterea producerii de energie prin mobilizarea substanţelor nutritive, activând glicogenoliza hepatică, glicoliza musculară, lipoliza, proteoliza, pe baza lactatului,

---

[192] Peiffer V., *op. cit.* , p. 80.

glicerolului şi aminoacizilor, cu creşterea producţiei de uree."[193]

Studiile experimentale au dovedit că există două căi principale, prin care se realizează răspunsul la stres. Calea neurohormonală este formată din mecanisme cu posibilităţi de autoreglare. Scoarţa cerebrală, prin sensorii ei, primeşte şi selectează informaţiile, apoi le transmite hipotalamusului, unde va avea loc comutarea influxului nervos în reacţie hormonală, ce se transmite hipofizei şi suprarenalei, iar prin circuitul sanguin, întregului organism. A doua cale de transmitere a răspunsului la stres, se realizează prin intermediul catecolaminelor, eliberate sub influenţa descărcărilor de acetilcolină, de către teminaţiile nervilor vegetativi şi de către medulosuprarenală. "O delimitare netă între aceste două căi nu se poate face;" – constată autorii mai sus menţionaţi.[194]

Medicii au constatat, de asemenea, că zâmbetul relaxează muşchii faciali şi se reflectă favorabil asupra scoarţei cerebrale. Funcţiile motorii ale muşchilor faciali ocupă mai mult de o treime din suprafaţa scoarţei cerebrale, astfel

[193] Baba, A.I., Giurgea, R., *Stresul , adaptare şi patologie,* , Ed. Academiei, Bucureşti, 1993, p.16-17.
[194] *Ibidem*, p. 20.

încât relaxarea prin zâmbet realizează deconectarea din stări de încordare nervoasă; tocmai această suprafaţă corticală influenţează prin iradiere şi zonele vecine.

“Cascadele de râs sonor decontractează muşchii respiratori, mai ales diafragmul şi muşchii abdomenului, iar odată cu aceştia şi cei ai spatelui;“ – susţin autorii mai sus amintiţi.[195]

Din punct de vedere energetic este interesant să aflăm că :

“Aura energetică umană se contractă sau se dilată şi în funcţie de influenţele mediului ambiant. În cazurile de boală, *frică, şoc sau trac emoţional* (s.n.), ea se strânge în jurul corpului şi se extinde în situaţii favorabile.” – susţin soţii Manolea.[196] Autorii atrag atenţia că în situaţiile menţionate, chiar şi culorile ce compun aura energetică se modifică. Astfel, ei susţin că diferitele culori reflectă atitudini, reacţii şi tipuri de energii diferite. Culorile fundamentale indică fondul sufletesc al persoanei, tentele pastelate arată gradul de spiritualitate, cele apropiate de corpul fizic reflectă starea şi energiile fizice, cele exterioare reflectă energiile emoţionale, mentale şi spirituale.

---

[195] Badiu Ghe., Papari A., *op. cit.* , p. 344.
[196] D.&.A. Manolea, *op. cit.,* pag.141.

Termenul *stres*, în psihologie, este folosit în dublă accepţiune :

- pentru condiţii neprielnice, vătămătoare, agresive, cărora individul trebuie să le facă faţă ;
- pentru desemnarea stării în care se află organismul supus agentului stresor.

Fenomen psihologic individual, stresul este dependent de posibilităţile reacţionale, de semnificaţia pe care o acordă agentului stresant. El poate fi de mai multe feluri :

1. psihic (sfera emoţională a psihicului)
2. psiho-fiziologic (întregul organism)
3. psiho-social (convieţuirea în grup)
4. psiho-cultural (încălcarea unor obiceiuri şi tradiţii socio-culturale)
5. psihologia maselor (războaie, catastrofe naturale)
6. psiho-profesional (artă, aviaţie, sporturi extreme).

Faţă de stresul fiziologic, cu toate modificările ce-l însoţesc, stresul psihologic cuprinde o realitate mult mai complexă, ale cărei aspecte psihice trebuie cercetate cu mijloace de investigare speciale şi pe baza unei terminologii adecvate.

Shannon şi Isabell,[197] doi psihologi cercetători americani, au făcut un experiment prin care au demonstrat că se pot produce reacţii ale stresului fiziologic pe baza unor procese pur psihologice. Unor subiecţi care urmau un tratament stomatologic, li s-au făcut injecţii, fiind lăsaţi apoi, în alte cazuri, să aştepte injecţia, fără ca ţesutul să fie atins. Cercetătorii au putut constata, prin măsurarea hidrocortizonului din sânge, că din pura anticipare a durerii, provocată anterior de injecţie, au rezultat reacţii specifice stresului fiziologic. Fenomenele de stres şi frustraţie[198] sunt dependente de personalitatea subiectului.

După o succintă prezentare a cauzelor şi modificărilor fiziologice ce declanşează, conform cercetărilor medicale, stresul, emoţia şi tracul scenic, după ce am enumerat centre importante care au întreprins cercetări ştiinţifice pe această temă, cunoscute de noi până în prezent, vom încerca să abordăm, pe scurt, cauzele şi modificările psihologice ce intervin în actul de re-creare şi interpretare pe scenă.

---

[197] I. L. Shannon, G. M. Isabell , *Stress in dental patients* , Technical Report, Texas, May,1963.

[198] Aspect al actului de adaptare la mediul înconjurător dependent de personalitatea individuală.

VI.7. Actul de creaţie se caracterizează prin interiorizare şi autocontrol, însoţit de starea specifică de sensibilitate neuro-senzorială. Artistul interpret sau creatorul artist, aflat în lumina rampei, este un *emiţător,* chiar dacă stă mut în faţa publicului *receptor,* sau transmite vibraţii sonore. Ce înseamnă a depăşi scena ? Fără îndoială şi această forţă care subjugă auditorii, care transmite un mare circuit de corespondenţe psihice de *unde* umane, făcându-l pe *emiţător*, adică pe artist, stăpânul tuturor energiilor din jurul lui. Contactul se realizează deplin doar cu condiţia ca cei doi, adică *emiţătorul şi receptorul* să fie acordaţi pe aceeaşi *frecvenţă* sufletească.

"Testările moderne ne dovedesc că încordarea fizică şi psihică, dezordinea interioară, dezechilibrează şi diminuează potenţialele bioenergetice umane." – susţine E. Fresnel.[199]

Expresivitatea artistică, scenică, şi trăirea adâncă, alerta ideilor pasionante, toate aspectele muncii cu imaginaţia, pot produce un şir de dereglări impresionante. Oprirea involuntară a respiraţiei în starea de profundă concentrare intelectuală, spasmele şi obstrucţiile trecătoare în diverse zone ale organismului, modificările

---

[199] Edith Fresnel, *Le trac* , Ed. Solal, Paris, 1999, p. 181.

chimismului sanguin prin încordare psihică, dereglările endocrine, sunt o parte din tulburările fiziologice care însoţesc stările psihice de încordare nervoasă, pe scenă. Crampa musculară a mâinii dirijorului sau a instrumentistului, parezele trecătoare sau cronice ale corzilor vocale ale cântăreţilor, parezele faciale şi tulburări ale glandelor gâtului la suflători, anxietatea nemotivată însoţită de răceala mâinilor sau încleştarea maxilarelor, incapacitatea dominării tracului ca manifestare a efortului creaţiei, micşorează randamentul profesional şi longevitatea artistică.

Concluziile care se desprind în acest moment cu privire la modificările psihofizice ale comportamentului interpretului muzician, a investigării cauzelor fiziologice şi psihologice care le determină, pot fi următoarele :

- fiecare individualitate, mai ales artistul, este unic în univers (exterior şi interior), reacţiile sale la orice stimul vor fi diferite, de la individ la individ;
- reacţiile psihologice la stimuli nocivi (stres) sunt mai puternice decât cele fiziologice, ele nu pot fi măsurate cu aparatură ştiinţifică, doar analizate cu ajutorul testelor psihologice şi

prin studiul comparativ al imprimărilor din concert sau concurs;

- reacţiile fiziologice sunt difuze, de scurtă durată, afectează direct funcţiile organismului, pot fi măsurate şi testate cu aparatură ştiinţifică.

Pentru cei interesaţi amintim că sfaturi şi exerciţii antistres puteţi afla consultând cartea *Stresul scenic* de acelaşi autor.[200]

În încheierea acestui capitol, ne permitem să cităm părerea unei vestite pianiste, în legătură cu tracul scenic – M. Long :

"Nu trebuie să cânţi *cu el*, ci în *ciuda lui*. Cu alte cuvinte: să fii destul de tare pentru a-l domina. Nu este totdeauna uşor."[201]

---

[200] Ionescu, L.A., *Stresul scenic,* ed. University Press, Constanţa, 2004.

[201] Marguerit Long, *op. cit.,* p.82.

CAPITOLUL VII

Creativitatea, motivaţia şi trăirea artistică

VII.1. Creativitatea, conform dicţionarelor de psihologie,[202] este dispoziţia de a crea care există în stare potenţială la orice individ, indiferent de vârstă. Considerată ca fiind dependentă de mediul socio-cultural, această tendinţă naturală necesită condiţii favorabile pentru a se exprima.

Teama de deviere, de a fi luat în derâdere ca şi conformismul sunt considerate a fi piedici în calea creativităţii. Pentru a elibera imaginaţia de lesturile sale, psihologii au pus la punct tehnici de discuţie în grup, unde se pot exprima chiar cele mai bizare idei, fiecare participant rivalizând în planul ingeniozităţii fără teama de a fi criticat; probleme dintre cele mai dificile îşi găsesc pe neaşteptate soluţiile.

Perfecţiunea tehnică a interpretului modern trebuie să fie deosebit de ridicată, deoarece în artă ea reprezintă un mijloc important de exprimare, cu toate că toţi cunosc proverbul : *scopul* (muzica) *scuză mijloacele* (tehnica).

---

[202] N. Sillamy, - *op. cit,* pag. 84.

Compozitorul aşteaptă de la interpret perfecţiune în redarea cât mai fidelă a operei sale, totuşi o execuţie perfectă din punct de vedere tehnic, dar care este lipsită de expresie, creativitate sau motivaţie, este la fel de prost receptată ca şi cea care suferă de imperfecţiuni tehnice.

Interpretul trebuie să fie permanent conştient că scena nu este o sală de repetiţii. Mulţi tineri interpreţi, care stăpânesc o tehnică admirabilă, nu realizează pe deplin că înşiră doar note, că muzica pe care o execută este lipsită de vitalitate şi căldură sufletească, personalitatea lor artistică nu ştie, sau nu poate încă să transmită ascultătorilor acea energie care însufleţeşte sunetele. Spunem despre acest gen de interpreţi că le lipseşte creativitatea, acea însuşire, care în cele mai multe cursuri sau cărţi este definită doar ca o capacitate de a rezolva problemele ce apar pe parcursul vieţii, pe baza unor modele de gândire.

Noi credem că problema creativităţii nu se poate impune din exterior, oricâtă inteligenţă, raţiune, voinţă sau modele ar dispune o persoană, ea trebuie să izvorască din interiorul fiinţei, să fie asemeni unei viziuni, pe care o poţi găsi doar cu dragoste pentru muzică, instrument, public,

pentru fiinţa umană în general şi tot ceea ce ne înconjoară.

Pentru a depista stresul sau blocajele energetice ale artiştilor, kinesiologii muzicali[203] au împărţit în mod artificial şi voluntar perioadele de dezvoltare ale creativităţii în 5 faze, pentru ca tinerii să poată testa prin proprie voinţă fiecare nivel de dezvoltare atins.

1. *Linişţea sau detensionarea sufletească.* Ideile artistice nu se pot planifica sau extorca conform dorinţelor proprii, de aceea interpretul are nevoie de pauze artistice, de gol mental şi creativ, pentru a lăsa loc inspiraţiei, ce în trecut era atât de frumos denumită prin cuvântul *muză* să umple această linişte interioară, de altfel destul de greu de obţinut, în condiţiile stesante ale vieţii cotidiene. Numai într-o stare de meditaţie contemplativă pot încolţi viziunile sau inspiraţiile artistice.
2. *Faza multiplelor posibilităţi.* Este considerată perioada deschiderii spirituale, în care nimic nu poate fi încă planificat, puterea de decizie nu lipseşte, dar nu este o condiţie suficientă.
3. *Faza dialogului interior*. Ea reprezintă momentul în care artistul se decide asupra

[203] R. Sonnenschmidt & H. Knauss

uneia din posibilele forme şi idei ce au încolţit şi au crescut în interiorul său, dar încă totul este neclar, ca în ceaţă.

4. *Faza conturului.* Această penultimă fază a conturării în linii vagi a uneia din formele şi ideile ce au prins viaţă prin dialogul interior al artistului îl fascinează şi atrage cu toată forţa psiho-fizică, îl îndeamnă la acţiune.
5. *Faza definitivării.* Ultima fază, cea a definitivării viziunii sau inspiraţiei într-o formă precisă, după un plan bine structurat, este faza în care artistul este gata pregătit pentru actul creaţiei, cretivitatea sa este saturată cu energie care trebuie eliberată prin opera de artă (compozitor), sau actul scenic (în cazul interpretului).

Toate aceste faze sunt de esenţă spirituală, ele nu se derulează conform acestei etapizări artificiale, unele faze pot lipsi sau se pot comprima, dar în esenţă creativitatea se clădeşte pe un suport imaterial, spiritual, bazat pe o nesfârşită dăruire de sine şi energie sufletească.

Problema bazei spirituale a creativităţii a început să-i preocupe din ce în ce mai mult pe muzicieni, cercetători şi pedagogii occidentali[204], deoarece planurile şi programele şcolare actuale

[204] Ne referim în primul rând la I.A.K. - Freiburg

orientează şi formează tinerii în direcţia dezvoltării unor capacităţi intelectuale ce ţin de dezvoltarea preponderentă a emisferului stâng (cel analitic), în detrimentul celui drept (al inspiraţiei şi intuiţiei), defavorizând dezvoltarea creativităţii.

Şcolile de artă occidentale, cu excepţia unor forme de învăţământ preşcolar, denumite sugestiv *fabrici sau uzine de învăţare,* nu pun accent pe dezvoltarea acestei laturi a personalităţii – creativitatea; în planurile de învăţământ lipsesc materii, sau sunt insuficiente tocmai acele materii care trebuie să le dezvolte tinerilor sensibilitatea, dragostea, toleranţa, intuiţia sau creativitatea, idee la care subscriem.

Deoarece aceste categorii şi însuşiri spirituale nu pot fi măsurate şi notate de către ştiinţele exacte, procentajul lor este extrem de scăzut deocamdată, iar în afară de cazul când norocul le hărăzeşte unor tineri câţiva profesori deschişi spiritual, care să le transmită dorinţa autoperfecţionării sufleteşti, materii precum filozofia, psihologia, logica, metafizica sau istoria religiilor se predau sporadic, deloc, sau cu dezinteres. Tocmai aceste discipline ar trebui aprofundate, alocându-se un număr mai mare de ore de curs cu profesori specializaţi, ele ar trebui să facă parte din educaţia tinerilor în mod

obligatoriu, alături de ştiinţele exacte, mai ales în şcolile cu profil artistic, pentru a dezvolta baza spirituală a personalităţii lor artistice.

"Artistul este un om înzestrat cu capacităţi extrasenzoriale de medium, chiar dacă el nu este pe deplin conştient că le posedă."[205]

Marii creatori, geniile, toţi au recunoscut partea divină a naturii umane şi a creaţiei artistice sau chiar ştiinţifice, privind-o şi primind-o ca pe o muză inspiratoare, salvatoare de multe ori. Vom cita trei cugetări celebre asupra creativităţii.

"Marele secret al tuturor geniilor creatoare constă în faptul că au posedat forţa de a capta frumuseţea şi bogăţia spirituală universală, mărirea şi modestia credinţei şi puritatea sufletească, ca apoi să dăruiască tuturor această bucurie."

G. Puccini

"Arta nu e nici ştiinţă, nici meserie, ci un drum şi destin în viată."

J. Brahms

"Ochii sunt oglinda sufletului, urechile poarta spre el."

Vechi proverb Indian

---

[205] R. Sonnenschmidt & H. Knauss, - *op. cit.*, pag. 53.

VII.2. Motivaţia, *(lat. motus=mişcare)* inclusiv cea *artistică,* este considerată ca factor psihic intern, care pe lângă aptitudini, temperament, însuşiri de caracter, contribuie la determinarea manifestărilor de conduită (de exemplu, pe scenă) . Orice comportament este îndreptat către un anumit scop, în măsura în care organismul pune energii la dispoziţie.

Când organismul dispune de energii suplimentare, acestea pot fi investite pentru satisfacerea necesităţilor de ordin superior, spiritual.

Trebuinţa de performanţă, sintagmă folosită de psihologul A. Roşca, este una din motivaţiile artistice, care face parte din trebuinţele superioare ale omului. Cu cât motivaţia este mai mare, cu atât creşte nivelul performanţei. Modificarea performanţelor, ca urmare a anxietăţii, stresului şi tracului, depinde însă şi de alţi factori, anume gradul de dificultate al sarcinilor şi trăsăturile de personalitate individuală, cu implicarea prestigiului: *ego-involvment* (auto-implicare).

"Motivaţia este un ansamblu de factori dinamici, care determină conduita unui individ."[206]

---

[206] N. Sillamy, - *op. cit.*, pag. 202.

Lucrările neurofiziologilor şi psihologilor au vrut să demonstreze până acum, că totdeauna comportamentul depinde de modificările interne (neuroendocrine) şi de excitanţii externi (mediu), care acţionează asupra creierului.

Centrii motivaţiei sunt situaţi în hipotalamus (diencefal), iar sub acţiunea stimulilor adecvaţi determină atât o stare emoţională cât şi răspunsuri somato-motorii şi vegetative. Menţionăm că şi reglarea comportamentului ţine de aceleaşi localizări.

Neurofiziologii[207] precizează că la baza motivaţiei stau instinctele, iar activitatea zonelor cerebrale care controlează trăirile agreabile sau dezagreabile se corelează în prezent cu identificarea şi acţiunea unor substanţe chimice, encefalinele şi endorfinele, despre care am vorbit în capitolul doi şi care sunt eliberate de glanda hipofiză în condiţii de stres. Se pare, că pe lângă faptul că aceste substanţe intervin în reglarea temperaturii, respiraţiei, circulaţiei, etc., ele sunt legate şi de determinarea stării de satisfacţie sau insatisfacţie.

Putem considera că motivaţia este primul element al conduitei; ea este aceea care pune în

---

[207] C. Arseni, - *op. cit.,* pag. 85.

mişcare organismul până la reducerea sau dispariţia tensiunii care a provocat-o.

Psihologia clasică face distincţie între *motive* şi *mobiluri*, primele fiind cauzele intelectuale ale actelor noastre, celelalte cauzele afective. Această diferenţiere este de fapt artificială şi iluzorie, la originea conduitelor noastre nu stă numai o cauză, ci un ansamblu indisociabil de factori conştienţi sau inconştienţi, fiziologici, intelectuali, afectivi, sociali, care sunt într-o interacţiune reciprocă continuă.

Motivaţia apare în urma fixării unor scopuri mai apropiate sau îndepărtate, materiale sau spirituale, ce se doresc a fi atinse. Depinde de intensitatea şi mobilitatea motivaţiei, ca idealurile sau scopurile să fie atinse. *Motivaţia muzicală* oferă un grad sporit randamentului şcolar.

Motivaţia artistică este un proces care trebuie să se desfăşoare din *interior spre exterior*.

Exterior înseamnă public, admiratorul operei de artă, partenerul energetic al artistului, factor foarte important pentru interpret şi actul artistic.

Arta unui artist care nu are contact cu publicul este sortită pieirii. Nu este suficient ca

artistul să-şi admire în taină, de unul singur, propria creaţie.

Interior înseamnă deschiderea sufletească, receptivitate faţă de opera şi actul artistic (compozitor, public), faţă de instrument (mijloc de comunicare), faţă de noutate sau avangarda artistică (stiluri, curente), faţă de diverse metode pentru completarea perfecţiunii tehnice (meşteşug, măiestrie), faţă de progresul intelectual-practic.

Influenţa mediului social, intelectual şi artistic din copilărie reprezintă un factor important, nu şi suficient pentru *o motivaţie artistică de durată* pe tot parcursul vieţii. Ea devine o forţă abia când acumulările în dezvoltarea şi conturarea personalităţii se vor fi încheiat sau au atins punctul culminant.

Declanşarea actului interpretativ implică o motivaţie care are la bază un ideal abstract, de reuşită artistică. Iniţial, acţiunea voluntară trece printr-o etapă dinamică şi contradictorie, denumită lupta motivelor, în cadrul căreia se manifestă concurenţa între mai multe tendinţe ce-şi dispută privilegiul obiectivării în fapte. Opţiunea pentru una din ele mobilizează integral personalitatea într-un proces de evaluare a motivelor, obiectivelor, posibilităţilor de reuşită,

a semnificaţiei pentru interpret a acestei re vocal uşite, chiar a eşecului şi a modalităţii de apărare împotriva acestuia.

Comportamentul interpretului vocal sau instrumentist nu poate fi izolat de motivaţia sa afectivă. Afectivitatea imprimă elementul personal-subiectiv întregii vieţi psihice, care controlează şi se răsfrâge asupra activităţii scenice. Corespondentul somatic al afectivităţii este dat de multitudinea modificărilor fiziologice, tributare sistemului neuro-vegetativ şi endocrin.

La ora actuală circulă o serie de teorii ale mecanismului de declanşare şi desfăşurare a stărilor afective, cele mai recente evidenţiază rolul circuitelor nervoase stabile între diencefal şi cortex, impulsurile având la bază un substrat biochimic. Se cunoaşte astăzi cu certitudine că stările emoţionale sunt însoţite de un consum semnificativ de energie cerebrală, o parte fiind rezultatul descompunerii glucozei din sânge.[208]

Nu ne îndoim că reducerea motivaţiei afective doar la mecanisme neurovegetative sau endocrine va produce dezamăgire şi chiar opoziţie. De aceea vom completa aceste funcţiuni fiziologice cu cele psihologice, când vom vorbi despre trăirea artistică.

---

[208] Parhon, Aslan, Vrăbiescu, - *op. cit.,* pag. 189.

Parteneriatul muzicianului cu instrumentul său, ales de bunăvoie, atitudinea sa faţă de acesta durează o viaţă întreagă, dacă artistul îl priveşte ca pe o fiinţă, nu ca pe un obiect sau un mijloc de existenţă materială. Dacă se întâmplă aşa, toate bucuriile sau necazurile vieţii scenice, artistice, se împart în mod egal între artist şi partenerul său însufleţit, succesele, dar şi eşecurile fiind mai uşor suportate astfel.

Forţele energetice interne de influenţare artistică, unanim recunoscute ca fiind trăirea artistică, ascultarea interioară (dezvoltată pe baza auzului intern), imaginaţia vizual-auditivă, intuiţia artistică, sunt forţe ce se dezvoltă în funcţie de dorinţa şi capacitatea individuală.

VII.3. Trăirea muzicală *(artistică)* este o modalitate de restructurare a experienţei, care face ca activitatea artistică să fie o experienţă individuală, comună şi altora sub anumite aspecte şi totuşi originală. Din punct de vedere al interpretului, acest concept este perfect aplicabil actului de trăire muzicală la care participă.

Trăirea afectivă angajează total artistul – există deosebiri majore între participarea interpretului şi cea a ascultătorului – sub acest aspect, trimiţându-şi ecourile la toate nivelurile structurii psiho-fiziologice cu consecinţe în plan psihic (blocaje sau epuizare), sau fiziologic

(motorii, endocrine, biochimice), care la un anumit nivel de intensitate a trăirii afective determină o anumită stare, care variază de la dispoziţii şi emoţii la sentimente, afecte sau pasiuni.

Nivelul tensional al trăirii muzical-afective în timpul actului interpretativ acţionează ca factor dinamic şi este determinat de capacitatea de control emoţional al interpretului, de dorinţa şi voinţa sa. Această tensiune acţionează permanent, datorită voinţei şi ca urmare a concentrării, interpretul îşi autoreglează acţiunea, orientându-se consecvent spre realizarea scopului propus, acela de redare muzicală.

Un adevărat muzician-interpret nu va uita niciodată că el este cel mai important ascultător al său. Mulţi interpreţi, printre care recunoaştem că ne numărăm, consideră că gândurile, stările şi viaţa afectiv-emoţională pe care o încearcă pe scenă în timpul actului artistic se transmit auditoriului instantaneu. În acele clipe, undele sonore, gândurile telepatice, forţele energetice, stările de de extaz sau transcendenţă – putem să adăugăm şi alte *stări* ce nu au corespondent de exprimare în lexicul lingvistic – influenţează prin mecanisme imperceptibile, care scapă raţiunii, întregul proces de transmitere-receptare.

Consecinţa metafizică a actului muzical, pe care mulţi o neagă, este o chestiune de opţiune personală. Pentru unii a asculta muzică rămâne o simplă plăcere, pentru alţii înseamnă o trăire şi ascultare interioară esenţială.

Cu ajutorul muzicii accedem la cunoaştere şi nu rămânem doar la emoţia primară tradusă prin afecte. Emoţia şi tensiunea de la început, pe care o simţim cu toţii şi de care vorbim atunci când ne referim la un act autentic de interpretare muzicală, fac loc treptat relaxării, împăcării, seninătăţii şi liniştii interioare.

De fapt, în actul muzical coexistă prin suprapunere un spaţiu-timp obiectiv (real, unde aceste coordonate sunt măsurabile, adică spaţiul e limitat iar timpul se scurge ireversibil), şi altul subiectiv (ireal, incomensurabil, în care există senzaţia sau *starea* pe loc a timpului, a necuprinderii spaţiale), cel al trăirii muzicale.

Cu toate că muzica operează cu afecte într-o primă fază, ea generează o stare a conştiinţei ce depăşeşte zona sentimentelor sau a intelectului, supraînălţându-se în planuri existenţiale metafizice.

Un fragment, un semn al adevărului, ne absoarbe şi ne stimulează sub forma emoţiei muzicale.

Pentru interpret, actul de redare a muzicii este un act de deplină conştienţă şi dăruire, în care întrega sa fiinţă luminează opera artistică şi auditoriul. Deşi sonoritatea caracteristică interpretului dezvăluie în principal potenţialul emoţional propriu, ca reflex al emoţiei generate de operă, ea reprezintă capacitatea de aspiraţie spre ideal al interpretului şi a operei, desigur.

Emoţia inţială este convertită şi serveşte ca suport tendinţei transcendente a Eului printr-un complex psihic, ce însumează şi orientează variatele energii într-o nouă expresie calitativă, pe care o conştientizăm prin actul de trăire muzicală.

"Frumosul sensibil e singura întruchipare a adevărului fiinţării", afirmă Heidegger,[209] actualizând o mai veche idee a esteticii creştine.

Interpretul este primul rezonator şi amplificator al energiilor conţinute în structurile sonore. Dar ce se întâmplă cu ascultătorul în actul de trăire muzicală, participant şi el, dar fără vreo atribuţie operaţională în cadrul lui?

Pe durata actului muzical, ascultătorul simte că puterea sentimentelor sale e prea săracă faţă de starea profundă şi neobişnuită în care l-a

---

[209] M. Heidegger, - *Originea operei de artă,* Ed. Univers, Bucureşti, 1982, pag. 94.

transpus muzica. Dubla funcţionalitate a fenomenului muzical, psihică şi energetică, care-şi canalizează impactul la toate nivelele, de la cel celular la cel mental, face posibilă antrenarea ascultătorului în actul de trăire muzicală.

Concentrarea şi transmiterea fluxului energetic, afectiv-radiant al interpretului prin intermediul undelor sonore, crează un hipercâmp care tinde să înglobeze conştiinţa ascultătorului în mişcarea circulară a energiei, caracteristică actului de trăire muzicală.

Ascultătorul nu-şi dă seama, decât neclar, că muzica îl poartă mai departe decât aşteptarea sa la o surescitare a afectivităţii sale, înspre o relevare intenţională a operei şi a interpretării totodată. Neîncrederea în sensurile muzicii, sau sugestionarea că asistă la dezvăluirea unor intenţii pe care le indică însuşi compozitorul în caietul-program al concertului, îl lasă deseori pe ascultător epuizat, dezorientat şi nemulţumit, chiar dacă nu vrea să mărturisească.

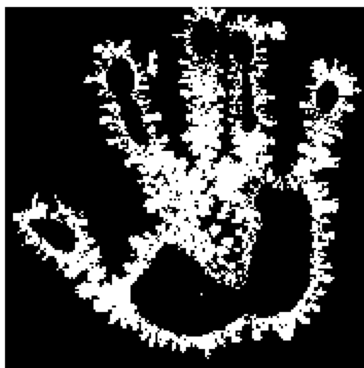
Mecanismul trezirii unor reacţii psihice profunde ascultătorului şi analiza acestora în raport cu categoriile estetice, prin şi cu ajutorul muzicii, este problema principală a esteticii muzicale de la începuturile ei şi până astăzi.

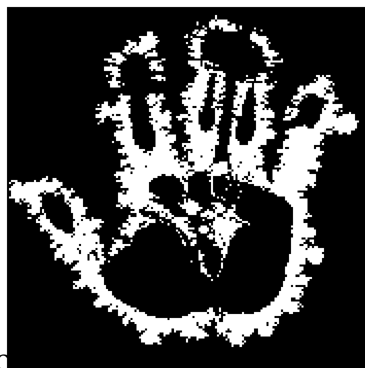
Deoarece am început partea întâi a cursului nostru cu un citat, dorim să încheiem în acelaşi mod, citând din Pascal Bentoiu :

"Dacă legile realităţii acustice ale intervalelor nu justifică pe de-a-ntregul utilizarea lor ca semn într-un act de comunicare artistică, iar tendinţele naturale de conectare a elementelor ireductibile, sunetele sunt ale spiritului nostru, nu ale materialului, dacă suportul arhetipurilor se vădeşte pentru noi mai degrabă o închidere decât o deschidere a fiinţei către cosmos, ce mai rămâne de pus la baza unei opere muzicale, care să servească totodată drept principiu de construcţie şi de comunicare ?"[210]

[210] P. Bentoiu, - *Gândirea muzicală,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1975, pag. 156.

ANEXE







Planşa (după A. Manolea)

BIBLIOGRAFIE

xxx – *Dicţionar Enciclopedic şi Explicativ al Limbii Române* , Ed. Academiei, Bucureşti, 1999.

xxx – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Deutscher Taschenbuch Bärenreiter Verlag, 1989.

1. Apostol, P. *Trei meditaţii asupra culturii,*edit. Dacia, Cluj, 1970.
2. Alexandrescu, R., – *Gabriel Fauré,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968.
3. Alexandrescu, R., – *M. Ravel,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1964.
4. Andrews, T., *About energy,* Ed. Mainroad, Dublin, 1994.
5. Bajanov, N.D., *Serghei Rahmaninov,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1966.
6. Bălan, Th., *Franz Liszt,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1963.
7. Bărgăuanu, G., *Dinu Lipatti,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 2000.

8. Bentoiu, P., *Gândirea muzicală,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1975.
9. Bentoiu, P., *Imagine şi sens,*Ed. Muzicală, Buc.,1973.
10. Berger, W.G., *Estetica sonatei baroce*, Ed. Muzicală, Buc., 1985.
11. Berger, W.G., *Estetica sonatei clasice,* Ed. Muzicală, Buc.,1981.
12. Berger, W.G., *Estetica sonatei romantice,* Ed. Muzicală, Buc.,1983.
13. Berger, W.G., *Estetica sonatei contemporane,* Ed. Muzicală, Buc.,1985.
14. Birkenbihl, V. , *Stresul, un prieten preţios,* Ed. Gemma, Bucureşti, 1999.
15. Bratin, Jack, *Calendarul muzicii universale*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1966.
16. Corredor, G. M., *De vorbă cu Pablo Casals* , E. S. P. L. A., Bucureşti, 1955.
17. Delavrancea, Cella , – *Dintr-un secol de viaţă* , Ed. Eminescu, Bucureşti, 1988.
18. Delavrancea, Cella , – *Trepte muzicale,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984.
19. Delson, V.I., *Sviatoslav Richter,* Ed. Muzicală., Bucureşti, 1962.
20. Diamond, J., *Lebensenergie in der Musik*, Verein für Angewandte Kinesiologie (V.A.K.), Freiburg, 1987.

21. Ecco Umberto, *Limitele interpretării,* Editura Pontica, Constanta, 1996.
22. Enescu, G., *Scrisori*, vol. I-II, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1974.
23. Fresnel, Edith, *Le trac* , Ed. Solal, Paris, 1999.
24. Gieseking,W., *Aşa am devenit pianist,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1967.
25. Heidegger, M., *Originea operei de artă,* Ed. Univers, Bucureşti, 1982.
26. Hentova, S., *Emil Ghilels*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1962.
27. Herriot, E. , *Viaţa lui Beethoven* , Ed. Eminescu, Bucureşti, 1979.
28. Ianegic, J., *Niccolo Paganini,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1962.
29. Jung, C. , *Psychologische Typen* , Ed. Rascher, Zurrich, 1921.
30. Konen, V., *Franz Schubert*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1963.
31. Kogan, G.M., *La porţile măiestriei,* Ed. Muzicală, Buc.,1963.
32. Honegger, M., *Das grosse Lexikon der Musik*, Freiburg, 1987.
33. Le Senne, *Traité de characterologie generale*, Ed. Soleil, Paris, 1945.
34. Liszt, Fr., *Frederic Chopin*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1958.

35. Long, M., – *La pian cu Gabriel Fauré*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1970.
36. Long, M., – *La pian cu Claude Debussy*, Ed. Muzicală, Bucureşti,1968.
37. Manolea, Doina & Aliodor, *Aura energetică,* Ed. Aldomar, Bucureşti, 2002.
38. Mozart, W.A., *Scrisori*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968
39. .Neuhaus, H., *Despre arta pianistică*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1960.
40. Noica, C., *Trei introduceri la devenirea întru nefiinţă,* Buc., 1984.
41. Pfitzner, H., *Werk und Wiedergabe*, Augsburg, 1929.
42. Platon apud Pitagora, Dialoguri, Edit. Acad., Bucureşti, 1966, pag. 295.
43. Prod'homme, J.G., – *Mozart, raconté par ceux qui l'ont vu*, Ed. Galimard, Paris, 1936.
44. Prod'homme, J.G., – *Beethoven văzut de contemporani – scrisori, memorii*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1970.
45. Răducanu, M.D., *Metodica studiului şi predării pianului,* Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti,1983.
46. Răducanu, M.D., *Bazele metodice ale comportamentului profesorului de pian*, edit. Qim, Iaşi, 2004

47. Răducanu, M.D., *Pedala, sufletul pianului,* edit. Qim, Iaşi, 2006.
48. Răducanu, M.D., *Introducere în teoria interpretării,* edit. Dan, Iaşi, 2003.
49. Ricoeur Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Ed. Humanitas, Bucuresti, 1995.
50. Salmon, P., Meyer, R., *Notes from the green room* , Ed. Jossey, San Francisco, 1997.
51. Selye, Hans, *De la vis la descoperire*, Ed. Medicală, Bucureşti, 1968.
52. Sonnenschmidt, R. & Knauss, H. , *Kreativität ohne Streß im Musikerberuf* , Ed. (V.A.K.) Freiburg, 1996.
53. Spycket, J., *Clara Haskil*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1987
54. Strawinski, I., *Poetics of music,* London, 1974.
55. Tudor, A., *George Enescu*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1961.
56. Ţuţea, P. *Povestiri despre om*, Ed. Humanitas, Buc., 1992.
57. Weinberg, I., *W.A.Mozart* , Ed. Muzicală, Bucureşti, 1962.
58. Zlate, Mielu, – *Secretele memoriei*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979.